BIBLIOTHÈQUE SCIENTIFIQUE

Dr JEAN-CHARLES GILLE

PSYCHOLOGIE DE L'ÉCRITURE

ÉTUDES DE GRAPHOLOGIE

Provence et moi vous attendons
au mois d'Avril prochain,
votre poète

F. Mistral

PAYOT, PARIS

Scanned by CamScanner

DU MÊME AUTEUR

CHEZ DUNOD, PARIS

En collaboration avec M. PÉLEGRIN et P. DECAULNE :

Théorie et calcul des asservissements (320 p., 3ᵉ éd., 1963), réédité en deux volumes :

Dynamique de la commande linéaire (476 p., 1967).

Théorie et calcul des asservissements linéaires (428 p., 1967).

Organes des systèmes asservis (463 p., 3ᵉ éd., 1965).

Problèmes d'asservissements avec solutions (247 p., 3ᵉ éd., 1966), en collaboration avec M. CARPENTIER.

Méthodes d'étude des systèmes asservis non linéaires (274 p., 2ᵉ éd., 1967).

A L'ÉTRANGER

Feedback Control Systems : Analysis, Synthesis and Design (McGraw-Hill Book Co, New York, 793 p., 1959), traduction anglaise de « Théorie et technique des asservissements ».

Lehrgang der Regelungstechnik (Oldenbourg-Verlag, Munich et Verlag Technik, Berlin), en trois volumes :

Band I : *Theorie der Regelungen* (447 p., 1960-1965), traduction allemande de « Théorie et calcul des asservissements ».

Band II : *Bauteile* (383 p., 1962), traduction allemande des « Organes des systèmes asservis ».

Band III : *Aufgaben und Lösungen* (217 p., 1963), traduction allemande des « Problèmes d'asservissements ».

Serwomechanizmy (Panstwowe Wydawnictwa Techniczne, Varsovie) en deux volumes :

Tome I : *Teoria i technika* (857 p., 1961), traduction polonaise de « Théorie et technique des asservissements ».

Tome II : *Zadania i rozwionzania* (194 p., 1961), traduction polonaise des « Problèmes d'asservissements ».

Teorija i tekhnika sledjachtchikh sistem (Machgiz, Moscou, 804 p., 1961), traduction russe de « Théorie et technique des asservissements ».

Teoria si calculul sistemelor de reglare automata (Editura Tehnica, Bucarest, 323 p., 1963), traduction roumaine de « Théorie et calcul des asservissements ».

Elementele sistemelor de reglare automata (Editura Tehnica, Bucarest, 507 p., 1963), traduction roumaine des « Organes des systèmes asservis ».

Fondamenti della Regolazione Automatica (Etas Kompass, Milan, 696 p., 1966), traduction italienne de « Théorie et calcul des asservissements ».

Servosistemas, teoria y calculo (Paraninfo, Madrid, 1967), traduction espagnole de « Théorie et calcul des asservissements ».

TRADUCTION

Les bases de l'automatique industrielle (Dunod, 1965), traduction du polonais de « Podstawy automatyki », par S. WEGRZYN, A. BUKOWY et Z. POGODA (P. W. N., Varsovie, 1962).

PSYCHOLOGIE DE L'ÉCRITURE

Scanned by CamScanner

Dr JEAN-CHARLES GILLE

PSYCHOLOGIE
DE
L'ÉCRITURE

ÉTUDES DE GRAPHOLOGIE

Préface d'André LECERF



PAYOT, PARIS
106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN
—
1969

Scanned by CamScanner

PRÉFACE

En lisant ce livre du Dr J. C. Gille, on ne peut qu'admirer la dimension encyclopédique de ses connaissances, tant du point de vue graphologique proprement dit, que du point de vue érudition générale. L'auteur de cet ouvrage est une personnalité scientifique connue internationalement. Formé à l'École Polytechnique puis aux États-Unis à l'Université de Harvard et au Massachusetts Institute of Technology, il fut pendant huit ans ingénieur au Service Technique Aéronautique. Ensuite il fut professeur à l'École Nationale Supérieure de l'Aéronautique, puis sous-directeur de cette École, et chargé de cours à la Sorbonne. Il est actuellement professeur à la Faculté des Sciences de Québec. Ses publications sur l'automatisme et ses techniques font autorité en cette matière en France et à l'étranger, certains de ses livres ont été traduits en sept langues.

Malgré ce travail intense et abordant des disciplines scientifiques variées, Gille consacra plus de 20 années à la graphologie, qu'il étudia sous ma direction très amicale, sans aucune interruption, sans faille et avec une pénétration d'esprit qui faisait mon admiration. Je dois, à ce propos, citer une anecdote, tout à son honneur, qui apparaît très simple, mais qui dénote chez notre ami un courage et une volonté tout à fait exceptionnels. Dans une des études que je lui corrigeais, il n'avait pas vu que l'écriture présentait des aspects pathologiques. Je le lui fis remarquer. Il m'en remercia, et nos leçons continuèrent jusqu'au jour où, dans l'étude qu'il fit d'une écriture provenant d'un malade, j'observai que mon élève employait à bon escient des termes médicaux précis. Je m'en étonnai et c'est alors qu'il m'avoua qu'il était en deuxième année de médecine ; malgré toutes les autres obligations professionnelles qu'il continuait à assumer. A la fin de ses études médicales il se spécialisa en psychiatrie et écrivit sa thèse dans ce domaine.

Il n'est donc pas exagéré de dire que l'auteur de cet ouvrage présente un esprit encyclopédique, dans lequel toutes les disciplines de l'esprit se trouvent réunies. Je dois ajouter qu'en plus des vingt années en collaboration étroite avec moi, Gille étudia la

Scanned by CamScanner

psychologie, et s'adressa aux éminents graphologues de notre époque, comme il le précise dans son ouvrage, afin de pouvoir aborder toutes les techniques nouvelles, psychologiques et philosophiques, qui se sont fait jour depuis une vingtaine d'années. De sorte que le livre qui paraît aujourd'hui reflète, non seulement toutes les données classiques, mais aussi les perfectionnements qui y ont été apportés avec l'évolution mondiale de la pensée humaine. La contribution de Gille à la science graphologique ne se limite pas à ce qui est contenu dans ce livre. Outre un grand nombre de travaux non publiés on lui doit des aperçus sur la psychologie de la musique directement inspirés par des considérations graphologiques, et il a, grâce à ses connaissances linguistiques, fait connaître au public français les travaux peu connus des graphologues russes et soviétiques.

Mais, pour en revenir au nouvel ouvrage qui nous intéresse aujourd'hui, je considère qu'il apporte un complément que l'on attendait à l'œuvre de Crépieux-Jamin, en faisant état des nouvelles découvertes psychologiques et caractérologiques qui se sont élaborées depuis 1940, époque à laquelle notre regretté Maître me passa le flambeau, en me nommant son fils spirituel. C'est cette paternelle et très amicale consécration que je reporte sur mon ami Gille, qui devient ainsi le petit-fils spirituel de Crépieux-Jamin par mon intermédiaire à la fois didactique et admiratif. Il est beau de constater combien la collaboration continue et évolutive a pu donner de résultats heureux, par la cohésion de tous les adeptes de la graphologie, depuis l'abbé Michon en 1872, jusqu'à J. C. Gille en 1968.

Puissent ces quelques lignes apporter à mon excellent élève et ami le témoignage d'une admiration sincère et l'expression de mon indéfectible attachement.

Lisle-sur-Tarn, juin 1968

André LECERF

AVANT-PROPOS

Nous présentons un certain nombre d'études de la psychologie de l'écriture : une description d'espèces d'écriture nouvelles qui complètent l'*ABC de la graphologie* de Crépieux-Jamin ; puis trois applications de la graphologie à des écritures d'ingénieurs, de malades mentaux et de musiciens.

Le dessein de ce travail est, en respectant l'esprit qui inspire la méthode jaminienne, de montrer l'enrichissement apporté à la graphologie par la psychologie des profondeurs et les typologies.

⁂

Crépieux-Jamin fonda la graphologie classique. La méthode d'examen des écritures mise au point par lui, à la fois systématique et souple, reste la base de la graphologie tout comme la clinique est la base de la médecine ; c'est elle que nous employons dans ce livre constamment. Crépieux-Jamin était à la fois un observateur et un fin psychologue. Mais, étant formé à la fin du XIXe siècle, il n'a pu connaître les développements ultérieurs qui ont renouvelé la psychologie ces dernières décennies.

1° Les conceptions *psychanalytiques*, avec la « découverte » de l'inconscient par Bergson, Janet et Freud et son exploration par Freud et ses successeurs, ont ajouté à notre représentation de l'homme une dimension nouvelle : la dimension génétique, qui donne de l'être une compréhension plus vivante, incomparablement plus profonde que ce qu'enseignait la psychologie classique. Cette révolution a marqué la graphologie comme les autres sciences humaines : on cherche dans l'écriture le mouvement dialectique du conscient et de l'inconscient, on y identifie les fixations et les complexes, à partir de quoi se laisse repenser toute la psychologie différentielle.

2° Le développement des *typologies* a exercé une influence profonde sur la graphologie, singulièrement en France où l'on a dans l'écriture étudié les tempéraments d'Hippocrate-Galien, les types de

Scanned by CamScanner

Jung, les caractères de Le Senne, les types planétaires (1), les constitutions de Kretschmer, les profils de Szondi, et les trilogies de Stocker, de Rivère.

3° Enfin l'avènement en psychologie des *méthodes quantitatives*, avec l'« échelle métrique de l'intelligence » de Binet-Simon et les développements subséquents de la méthode des tests, a suscité la naissance de la « graphométrie », branche de la graphologie qui vise une expression quantitative, spécialement apte à permettre des validations objectives (2).

Notre travail utilise la contribution apportée à la graphologie par les deux premiers de ces développements de la psychologie moderne : conceptions analytiques et typologies. Si l'on est en droit de considérer qu'à l'époque de l'abbé Michon la graphologie était, à beaucoup d'égards, en avance sur la psychologie officielle, aujourd'hui les circonstances sont autres et il serait fort préjudiciable à la graphologie qu'elle s'isolât de l'évolution générale des disciplines psychologiques.

***

Ce livre a été rédigé dans un esprit didactique, à l'intention principalement des graphologues praticiens et des personnes qui désirent apprendre la graphologie. La première partie présente une quinzaine d'espèces d'écriture nouvelles. A propos de chacune d'elles nous montrons comment l'interprétation d'une caractéristique de l'écriture, loin d'être une traduction automatique (au moyen d'un « dictionnaire de signes »), résulte de sa mise en rapport avec les dominantes de l'écriture auxquelles elle se rattache ; d'autre part, nous avons tâché, chaque fois que cela était possible, d'éclairer les problèmes par des « ouvertures » sur les travaux récents de psychologie. Dans la deuxième partie, le chapitre consacré

(1) Précisons, à l'intention du lecteur non prévenu, que les types dits planétaires constituent un système caractérologique utilisable indépendamment de toute préoccupation ésotérique : ses dénominations mythologiques expriment la dominance des caractères correspondants — la puissance sociale de Jupiter, la combativité de Mars, etc. — d'une façon fort heureuse, parce qu'elle est concrète, vivante et riche de toute une culture dont nous sommes les héritiers directs. On insiste souvent sur leurs relations avec les tempéraments classiques ; une étude fort intéressante consisterait à préciser leur rapport avec les types éthiques de Spranger.

(2) Le premier et le troisième de ces développements sont reconnus par la psychologie officielle : le freudisme, après de longues polémiques, a conquis des chaires universitaires ; la validation objective que visent les graphométriciens est conforme à la méthodologie de la psychologie expérimentale enseignée dans nos Universités. Les catégories typologiques, en revanche, ne sont pas de manière générale prônées dans l'enseignement officiel de la psychologie, et nous nous permettrons de le regretter : les typologies, convenablement maniées, constituent un outil incomparable pour la pratique de la psychologie différentielle, par sa souplesse et sa puissance.

aux écritures d'ingénieurs aidera les personnes qui s'occupent de sélection ou d'orientation professionnelle, montrant par des cas précis comment le comportement et les aptitudes professionnels sont liés aux composantes fondamentales de la personnalité, et fournissant des exemples de la délicate application de la typologie jungienne.

Les deux derniers chapitres sont consacrés respectivement à des écritures de malades mentaux et de musiciens. L'étude des graphismes de malades mentaux est un domaine très particulier en graphologie : tantôt fournissant des exemples exceptionnellement démonstratifs — la pathologie mentale présente, visibles parce qu'elles sont réalisées, grossies et dissociées, toutes les virtualités que recèle l'âme humaine —, tantôt mettant au contraire en évidence les limites de notre science. Quant à l'écriture des musiciens, tous ceux qui en ont abordé l'étude y voient un des chapitres les plus attachants de la graphologie : presque toujours elles sont particulièrement expressives, d'autre part la vie affective de leurs auteurs se saisit dans ce merveilleux miroir qu'est l'expression musicale.

Afin de faciliter aux débutants la lecture, nous avons procédé à quelques rappels de notions élémentaires au commencement de la première et de la deuxième partie. Pour aider le lecteur déjà initié qui veut approfondir certaines questions, nous avons apporté une attention toute particulière aux références bibliographiques (3). Les discussions qui concernent des interprétations théoriques, des considérations historiques ou de graphologie comparée ont été, en règle générale, composées en petits caractères ; la rédaction en est concise et comporte des notes en bas de page et des indications bibliographiques. Le praticien pourra les délaisser s'il le désire. Inversement c'est dans ces passages que le chercheur a surtout des chances de trouver matière à des discussions et à des travaux ultérieurs capables de faire progresser la science de l'écriture.

***

Un soin particulier a été apporté au vocabulaire. Pour désigner les caractéristiques de l'écriture, nous avons naturellement adopté la terminologie minutieusement mise au point par Crépieux-Jamin, terminologie qui constitue le bien commun des graphologues francophones. Lorsque exceptionnellement un mot est pris dans un sens différent de son acception jaminienne, nous l'indiquons explicitement (4).

(3) Les numéros par lesquels sont désignées certaines références (par exemple : Réf. 4) sont ceux de la bibliographie placée à la fin du volume.

(4) Par exemple : écriture rythmée (au sens de Klages).

Scanned by CamScanner

A part les quelque quinze désignations que nous introduisons dans la première partie, les termes non jaminiens dont nous nous servons à l'occasion (les employant généralement entre guillemets) se comptent presque sur les doigts.

1° Termes empruntés à des graphologues de langue allemande : dent de requin (Réf. 21, p. 112), forme couverte *ou* trait couvrant (*ibid.*, p. 280), Formniveau (cf. section 1, note 4), raideur (*ibid.*), écriture linéaire (cf. début de la section 4), rythmes (sec. 2, n. 2 ; sec. 18, § B1).

2° Termes introduits par des graphologues français : cheminées (sec. 33, n. 1), écriture couchée (très inclinée), lettres culbutées (fig. 3-2), écriture fermée (antonyme de crénelée), frémissante (fig. 16-1) *ou* vibrante (sec. 7, n. 16), geste-type (Réf. 7, p. 108-117), juxtaposition dynamique ou statique (sec. 2, n. 5 et sec. 5, n. 1), queue de renard (Réf. 10, p. 45), écriture sur-vitale (sec. 9, n. 1), systématisée (très homogène avec des tracés personnels), trait tranchant (Réf. 1, p. 144, 151).

Le vocabulaire psychologique posait des problèmes plus délicats. Car, à mesure que se développent les disciplines psychologiques, elles utilisent des vocabulaires de métier (5) dont les mots ont souvent un sens spécial, différant de leur sens dans la langue courante, — sens qui ne se laisse préciser qu'au prix de très longs développements, représentant un cours complet de psychologie et d'histoire de la psychologie (on s'en convaincra en mesurant le niveau élevé et la dimension importante d'ouvrages qui s'intitulent modestement *Vocabulaire de la psychologie* ou *de la psychanalyse*). L'emploi des termes de psychologie courante (descriptions de comportements, qualités morales) à notre avis ne pose pas de problèmes pour un lecteur francophone cultivé. Nous avons, en revanche, précisé le sens des termes typologiques (le nerveux de Le Senne n'est pas le nerveux d'Adler ni celui de Carton) et spécifié, chaque fois que cela était nécessaire, dans quelle acception un tel mot est utilisé. Pour les notions empruntées à la psychiatrie, où la même difficulté existe (les mots *schizophrénie*, *paranoïa* n'ont pas le même sens en France et en Allemagne), nous utilisons la terminologie usuelle des psychiatres français, et multiplions les références bibliographiques. Pour les notions psychanalytiques empruntées à Freud, Abraham et Jung est adoptée la terminologie d'A. Teillard.

⁂

En terminant cet avant-propos, ce nous est un bien agréable devoir d'exprimer notre reconnaissance à nos maîtres en graphologie : le présent livre est leur œuvre autant qu'il est la nôtre (6).

(5) Nous employons intentionnellement le pluriel, la multiplicité des terminologies psychologiques reflétant le manque d'unité de « la » psychologie.
(6) Non seulement ce livre applique et développe les méthodes d'approche qu'ils nous ont apprises ; mais même la grande majorité des écritures étudiées leur ont été soumises et ont été discutées avec chacun d'eux du point de vue pour lequel chacun de ces maîtres constitue une autorité incontestée.

M. André Lecerf, disciple et continuateur de Crépieux-Jamin, nous a transmis, avec l'esprit de la méthode jaminienne, les trésors de sa vaste expérience et de sa culture au cours de plus de vingt années ininterrompues d'un enseignement puis d'un travail fait en commun, travail dont l'intérêt n'a pas faibli un instant. Nous avons eu le privilège de travailler près de quinze ans avec Mme Ania Teillard, qui a renouvelé la science de l'écriture en révélant aux graphologues les richesses de la psychologie des profondeurs, et nous lui devons, avec la compréhension vivante de l'expression graphique des complexes et des fonctions, l'orientation de toute une partie de nos travaux. Il nous a été donné également de travailler avec Mme E. Koechlin (H. Saint-Morand), qui a porté à un point de perfection insurpassable l'application des tempéraments et des types planétaires, et l'approche synthétique de la personnalité qu'ils permettent. Nous désirons exprimer notre reconnaissance émue à Mme Marthe Bernson et à feu M. Bernard Bernson, avec qui nous avons étudié les gribouillis, les écritures d'enfants et les dessins inconscients, et nous exprimons notre profonde gratitude à Mme F. Lefébure, à qui nous devons nos connaissances sur l'application des vecteurs szondiens en graphologie, si fructueuse et digne d'être approfondie. Nous ne voulons pas oublier, enfin — même si leur enseignement n'est pas appliqué directement dans ce livre — M. Jacques Salce et Mme Suzanne Prenat, avec qui nous nous sommes mis au courant de la graphométrie.

Puisse ce livre, qui doit tant au savoir que nos maîtres nous ont transmis, contribuer à faire le point actuel de la science de l'écriture et encourager des travaux capables de la faire progresser !

Québec, avril 1968.

Scanned by CamScanner

PREMIÈRE PARTIE

SUITE À
L'A B C DE LA GRAPHOLOGIE

Scanned by CamScanner

SUITE À L'ABC DE LA GRAPHOLOGIE

> Les trois quarts des erreurs de diagnostic proviennent d'un examen incomplet. Le reste est dû soit à un défaut de connaissance, soit à une idée préconçue (Professeur M. Deparis).

En écrivant cette *Suite à l'ABC de la graphologie* nous avons le sentiment (ou la présomption ?) d'être fidèle à la pensée du maître de la graphologie française. Dans l'ouvrage qui couronne son œuvre Crépieux-Jamin écrivait : « actuellement environ 175 espèces sont déterminées ; ce nombre n'est pas limitatif et sera certainement accru à mesure que la graphologie se développera. » Nous avons vu dans ces lignes un encouragement à « continuer l'*ABC* », et présentons ci-après une quinzaine d'espèces nouvelles, à ajouter aux cent soixante-quinze espèces de Crépieux-Jamin.

Quelques-unes de ces espèces « nouvelles » avaient déjà été identifiées par Crépieux-Jamin lui-même, qui les aurait probablement étudiées s'il avait vécu plus longtemps : les espèces aigre, ondulée, ovalisée (pour les deux premières Crépieux-Jamin avait même constitué un dossier que nous a transmis son disciple André Lecerf). Quelques autres ont été isolées par des graphologues postérieurs à Crépieux-Jamin : les espèces aérée par M. Delamain, annelée par le Dr P. Carton, désharmonique par le Dr R. Monpin, dessinée et puérile par A. Lecerf, envahissante par G. Beauchataud, veloutée par A. Teillard. Celles qui restent ne sont pas nécessairement de notre invention : certaines sont utilisées, plus ou moins explicitement, par des graphologues contemporains, sans que nous ayons été capable de leur attribuer une paternité précise : il s'agit en quelque sorte de notions qui se trouvent « dans l'air » (1). Notre ambition est de préciser ces notions et de fixer les termes qui

(1) Trois sections sont consacrées aux écritures discordante, floue et à rebours, bien qu'elles figurent dans l'*ABC*. Ces espèces nous ont paru mériter des développements nouveaux assez importants : notre travail se présente, en ce qui les concerne, comme une mise à jour.

Scanned by CamScanner

leur sont attachés, afin que les graphologues emploient bien les mots dans la même acception. Crépieux-Jamin attribuait à juste titre la plus grande importance à cet établissement d'un vocabulaire graphologique précis. N'a-t-on pas été jusqu'à dire que « la science est une langue bien faite » ?

1. RAPPEL DE LA MÉTHODE JAMINIENNE

La signification d'une espèce d'écriture nouvellement isolée se détermine en conjuguant plusieurs méthodes :

1° application des diverses approches (psychologie du geste, symbolisme spatial) capables de stimuler l'intuition du graphologue et le conduire à une authentique compréhension (« revivre les mouvements du scripteur ») ;

2° mise en rapport de l'espèce nouvelle avec les espèces déjà identifiées, spécialement les « grandes espèces », auxquelles elle se rattache et qui commandent sa signification ;

3° observation d'un grand nombre d'exemples dont les scripteurs sont connus par d'autres voies.

Afin de souligner combien les « espèces nouvelles » que nous présentons sont en continuité avec la graphologie jaminienne classique et s'insèrent facilement dans son cadre si on en a bien compris l'esprit (1), nous insisterons particulièrement sur le second de ces points. Pour cela nous rappellerons brièvement quelques lignes directrices de la méthode jaminienne. La présente section peut être délaissée par les graphologues expérimentés. Elle s'adresse plus spécialement à ceux de nos lecteurs qui débutent dans l'étude de la psychologie de l'écriture, afin de leur faciliter la lecture de la suite du livre.

(1) Dès 1889 Crépieux-Jamin écrivait qu'un système graphologique satisfaisant doit être ouvert aux acquisitions ultérieures : « quand on rencontre dans une écriture des signes qui ne sont pas inscrits dans notre nomenclature, il est facile, le plus souvent, de les rapprocher d'autres déjà observés et de leur donner une vraie signification. Les graphologues qui ne s'en tiendraient qu'à la lettre sans saisir l'esprit et la méthode, ne peuvent espérer dépasser la médiocrité. » (Réf. 3, 3e éd., p. 71.)

A) Il n'y a que des signes généraux dont les modes sont divers.

L'œuvre de Crépieux-Jamin est organisée autour d'une idée centrale : « il n'y a pas de signes particuliers indépendants, il n'y a que des signes généraux dont les modes sont divers » (2). Tous les graphologues ont lu cette phrase, savent qu'elle marque la fin de la graphologie des « petits signes ». Mais en perçoit-on toujours bien les implications ?

Cette formule exprime la *hiérarchie* des caractéristiques de l'écriture. Au bas de l'échelle se trouvent les *petits signes* isolés, liés à certaines lettres : terminaison en pointe des barres de *t*, interruption dans le tracé des hampes aux lettres *l*, *b*, *h*, etc. ; on n'en tient compte que s'ils sont répétés. Ils sont les manifestations de signes plus généraux, les **espèces**, dont ils constituent les *modes* : par exemple les barres de *t* pointues sont un mode de l'écriture acérée, aux finales terminées en pointe ; les interruptions des hampes sont un mode de l'écriture brisée, qui présente des solutions de continuité dans le tracé des lettres. Le mode « ne vise qu'un détail de l'écriture [...] ; chaque fois qu'une indication est assez générale pour s'appliquer à l'écriture entière, c'est une espèce » (Réf. 3, p. 88). La notion d'espèce constitue le fondement de la graphologie jaminienne ; *définir* une écriture, c'est trouver et classer les espèces qui la caractérisent. Crépieux-Jamin a isolé et étudié cent soixante-quinze espèces.

On conçoit qu'entre les espèces il y ait, encore, hiérarchie selon leur degré de généralité : les signes les plus généraux, véritables syndromes graphiques, sont de *grandes espèces* dans lesquelles « entrent » la plupart des espèces secondaires qui en constituent des modes. Ainsi l'espèce inhibée est une grande espèce à laquelle se rattachent les écritures brisée, régressive, retenue, suspendue, ralentie, etc. De même l'écriture montante, l'usage immodéré de majuscules, les grands mouvements étendus, les mots grossissants entrent dans le syndrome général de l'exagération.

Étant donnée une caractéristique de l'écriture, la règle « il n'y a que des signes généraux dont les modes sont divers » prescrit de la rattacher aux allures générales de l'écriture, c'est-à-dire précisément aux grandes espèces dont elle constitue un mode. Par exemple un *a* de forme typographique relèvera dans tel autographe de l'écri-

(2) Réf. 3, p. 47. Cette proposition, que Crépieux-Jamin appellera plus tard son fil d'Ariane, apparaît pour la première fois dans la quatrième édition (1896, p. 49). Jusque-là le chapitre consacré aux signes mentionnait l'existence de signes généraux et particuliers, mais sans l'idée de leur hiérarchisation ; Crépieux-Jamin cherchait un principe directeur.

Scanned by CamScanner

ture artificielle ou à rebours ; dans tel autre, de l'écriture inégale de forme. L'écriture en guirlandes est, selon l'ensemble du graphisme, un mode de l'écriture arrondie, de l'écriture accélérée ou de l'écriture en lasso.

On voit ainsi qu'un même signe relèvera, dans deux écritures, de grandes espèces différentes. Cela conduit au deuxième postulat jaminien : l'interprétation est fonction du milieu.

B) L'interprétation finale est fonction du milieu.

L'ancienne graphologie était fondée sur le principe des signes fixes : constance de la signification des signes graphiques : une écriture inclinée signifiait sensibilité, une écriture montante ambition, une écriture surélevée orgueil.

Cette conception, solidaire de toute une psychologie qui régna au milieu du XIX[e] siècle, est encore vivace dans l'esprit de beaucoup de gens non initiés, qui demandent en toute candeur à un graphologue : « je connais une personne qui fait ses *d* comme ceci, qu'est-ce que cela veut dire ? » Question aussi naïve que de demander à un médecin : « mon fils a mal au ventre, quelle est sa maladie ? » De même que le médecin répondra : « il me faut examiner complètement votre malade et connaître l'histoire de son mal de ventre », — de même le graphologue doit, pour se prononcer, examiner l'ensemble de l'écriture, si possible sur plusieurs documents.

Ce fut le mérite de Crépieux-Jamin en France, de Meyer en Allemagne, travaillant simultanément mais indépendamment, de ruiner la conception ancienne du signe fixe en montrant que l'interprétation d'un signe dépend de l'*ensemble* de l'écriture où se trouve ce signe : « l'interprétation finale est fonction du milieu. » Cela résulte du principe des signes généraux : selon l'écriture où on l'observe, un même « signe particulier » sera le mode de tel ou tel *signe général* ou *grande espèce*, et par suite l'interprétation sera orientée de façon tout à fait différente. Par exemple, les *a* en forme d'alpha indiquent l'esprit faux s'ils sont un mode d'écriture à rebours, la culture et une vive sensibilité intellectuelle s'ils sont un mode de simplification et d'inégalité. L'écriture en guirlandes exprimera, selon les cas, la douceur (écriture arrondie), la rapidité et la culture (écriture accélérée, simplifiée), l'acquisivité (écriture en lasso).

La *loi du milieu graphique* est l'application à l'écriture du principe général de la psychologie de la forme, selon lequel dans un ensemble structuré la signification d'un élément dépend de tout l'ensemble. L'application du même principe à l'organisme conduit en médecine à la règle de l'importance du *contexte clinique* : un symptôme pathologique ne peut être interprété qu'en fonction de l'ensemble des signes observés, après un examen complet du patient.

Le *milieu graphique*, analogue du contexte clinique, est ainsi constitué par l'ensemble des caractéristiques de l'écriture, et c'est lui qui commande l'interprétation de chacune d'elles. Mais comment caractériser pratiquement ce milieu graphique dont dépend l'essentiel du travail du graphologue ? Ici interviennent les notions de dominante et de synthèse d'orientation.

C) Dominantes ; synthèses d'orientation.

Le milieu graphique, qui conditionne l'interprétation des signes, est donc l'ensemble des caractéristiques d'une écriture. Dans leur inventaire (qui constitue la *définition* de l'écriture) on place en tête les caractéristiques qui ont le plus de chances de jouer un rôle déterminant dans l'interprétation des signes observés dans l'écriture : ce sont les DOMINANTES du milieu graphique. Dire que « le milieu conditionne l'interprétation » signifie pratiquement que *pour interpréter un signe on cherche à quelles dominantes de l'écriture il doit être rattaché*.

La notion de dominante est en quelque sorte à l'intersection de trois sortes de considérations :

a) pour mériter l'épithète de dominante, une caractéristique du graphisme doit y être présente à un degré accentué : écriture très inclinée ou très renversée, très petite, franchement artificielle, etc. ;

b) seules les espèces, de préférence les grandes espèces — et non des modes particuliers —, peuvent être considérées comme des dominantes du milieu graphique ;

c) enfin parmi les espèces, l'expérience des graphologues a dégagé un certain nombre de privilégiées, qui possèdent une importance particulière du point de vue du diagnostic psychologique ; ce sont les *espèces qualitatives*.

Soulignons que toute grande espèce n'est pas, de façon absolument nécessaire, qualitative, c'est-à-dire importante pour le diagnostic (3).

Par exemple le fait qu'une écriture est grande est un caractère qui touche toutes les lettres, mais cela n'entraîne guère de conséquence psychologique majeure. En revanche l'espèce inhibée s'est révélée une des plus riches par ses interprétations ; de même l'écriture inégale, l'écriture rapide, l'écriture artificielle, etc.

Il y a là un ensemble de constatations empiriques qui dépassent la pure observation graphique et que la science graphologique a mises en évidence au cours de son développement. De la même façon, en médecine,

(3) Voir par exemple Réf. 4, p. 15-17. Voir aussi M. DELAMAIN, « La définition et sa place dans une méthode synthétique », *La graphologie*, n° 25, p. 3-12, 1947, et « La définition graphologique, première étape du portrait », *ibid.*, n° 52, p. 19-22, 1953.

Scanned by CamScanner

les caractères subjectifs d'une douleur abdominale (si elle brûle, tord, serre, chatouille ou gratouille), souvent décrits en détail par le patient, n'ont qu'une faible valeur diagnostique, alors que la localisation de la douleur et son horaire, la souplesse ou rigidité de l'abdomen sont pour le médecin des signes de la plus haute importance.

Quelques grandes espèces qualitatives, en nombre très limité, présentent un intérêt tel qu'on a l'habitude, en analysant une écriture, de les observer de façon systématique et de les placer en tête de la définition : on les appelle les *synthèses d'orientation*. Les plus importantes sont les synthèses de l'*évolution* (écritures inorganisée, organisée, combinée, désorganisée), de l'*harmonie* (écritures harmonieuse, inharmonieuse) et de l'*inégalité* (écritures monotone, inégale, discordante), développées par Crépieux-Jamin, auxquelles A. Lecerf a ajouté celle de l'*inhibition* (écritures dynamogéniée, inhibée ; inhibitions voulue, réflexe, subie). Les auteurs allemands utilisent la synthèse du *Formniveau* (Klages) qui tient compte de l'originalité de l'écriture, de son rythme et de ses proportions, et celle de la *raideur* selon l'échelle de Pophal (Versteifungsgrade) qui classe les écritures en inconsistantes, souples, retenues, tendues, inhibées, crispées (4).

Cette notion de dominante du milieu graphique et, plus particulièrement, celle de synthèse d'orientation constituent la véritable clef de voûte de la méthode jaminienne : « savoir [la graphologie], c'est envisager continuellement [l'écriture] à travers ses *conceptions synthétiques*, dans sa substance profonde, sous la *protection des grandes idées que réalisent la multitude de ses petites manifestations* : l'inorganisation des tracés ou leur heureuse combinaison, l'harmonie, ou l'inharmonie, la grossièreté ou la distinction, l'ordre ou le désordre, l'exagération ou la mesure, la clarté ou la confusion, la simplicité ou la complication, la mollesse ou la fermeté, la lenteur ou la vitesse, la continuité ou la discontinuité, l'inégalité ou la monotonie, l'inhibition ou la dynamogénie. Si ce n'est pas tout, l'essentiel est là » (5).

C'est dans cet esprit que nous présenterons les « espèces nouvelles » dont la description va suivre. Tout en utilisant des données de la psychologie des dernières décennies, nous resterons fidèle à l'esprit de Crépieux-Jamin en rattachant chaque espèce nouvelle aux grandes espèces dont elle relève, et en l'interprétant à propos de chaque exemple selon les dominantes du milieu graphique.

(4) Références : sur l'organisation et l'harmonie : 5 (p. 37-91) ; sur l'inégalité : 3 (p. 221-264) et 10 (p. 61-71) ; sur l'inhibition : 10 (p. 27-60) ; sur le Formniveau : 19 (p. 37-70) et 20 (p. 83-102) ; sur la raideur : 30 (p. 118-246), 28 (p. 76-79, 127-128), 29 (p. 98-115, 252-257, 294-300).

(5) Réf. 5, p. 36. Nous essaierons de montrer sous 18 comment la graphologie allemande, par un cheminement parallèle, a abouti elle aussi à consacrer l'importance capitale des synthèses d'orientation.

2. L'ÉCRITURE AÉRÉE (*Genre Ordonnance*).

L'espèce *aérée* a été introduite par M. Delamain (1). Elle est caractérisée par l'importance harmonieuse des blancs dans la page. Les espaces entre les mots sont assez larges ; les lignes sont nettement séparées les unes des autres, ce qui exclut tout enchevêtrement. Les marges existent et sont bien proportionnées ; des alinéas bien marqués contribuent à organiser avec clarté l'ensemble de la page. Son antonyme est l'espèce *condensée* ou *compacte*, décrite par Crépieux-Jamin (Réf. 5, p. 205-207).

La répartition des blancs et des mots se juge en observant la page écrite à bout de bras ; on peut même, pour mieux faire abstraction du contenu de l'écrit, la tenir retournée et la considérer comme un dessin où on observe le rapport entre les masses des mots et l'espace blanc qui les entoure.

L'usage s'est établi de restreindre l'emploi du terme « aéré » à une importance modérée, harmonieusement répartie des blancs. Au-delà on parle d'écriture *espacée* et, si leur importance est exagérée, d'écriture *très espacée*.

∴

L'interprétation de l'écriture aérée est favorable. Elle indique un bon équilibre général, de la retenue dans les contacts avec autrui et avec les choses. Sur le plan intellectuel elle est un signe majeur de clarté d'esprit ; elle dénote un jugement objectif, indépendant et (si le reste de l'écriture le confirme) synthétique. Au point de vue caractérologique l'espèce aérée est plus fréquente chez les types Pensée et Intuition.

Cette interprétation favorable comporte des degrés fort différents selon le niveau de l'écriture. Dans un milieu peu évolué l'écriture aérée est apparentée aux espèces soignée, claire ou même limpide : c'est un signe d'équilibre, la marque d'un jugement sain

(1) « Essai d'une orientation psychologique par l'écriture aérée et par l'écriture compacte », *La graphologie*, n° 1, p. 15-21, 1935.

Scanned by CamScanner

même si l'intelligence n'est que moyenne. L'écriture aérée acquiert sa valeur la plus haute lorsque le milieu est combiné, inégal et harmonieux, comme chez la plupart des créateurs intellectuels. Il est alors important d'observer et de sentir le rythme des blancs qui se succèdent avec une certaine périodicité (laquelle contribue à l'homogénéité de l'écriture) mais sans régularité excessive : c'est le *rythme de répartition spatiale* (Verteilungsrhythmus) de R. Heiss (2). En termes jaminiens il s'agit de la manifestation dans le genre Ordonnance de la « belle inégalité dans l'harmonie », marque suprême de la supériorité.

∴

L'écriture 2-1 est aérée, presque espacée entre les mots mais non entre les lignes. La clarté, avec quelques simplifications, témoigne

au Canada nous avons
passé les vacances chez
mes parents pour la
plus grande tristesse de

Fig. 2-1. — Écriture aérée d'une femme active et équilibrée.

d'une bonne instruction. L'écriture en guirlandes, étalée, posée, horizontale, indique un tempérament équilibré, bien féminin : à la fois affective et intellectuelle, active avec ordre. Des inégalités de hauteur (surélévations) et de direction montrent sa sensibilité. L'écriture est verticale, retenue, ovalisée, elle présente une pression légèrement déviée ; l'espacement entre les mots fait partie de ce syndrome d'inhibition : c'est une femme qui domine son tempérament actif, sait se comporter comme il convient en toutes circonstances. Dans ce tableau qui se situe dans une fort bonne

(2) Par opposition aux rythmes du mouvement (Bewegungs-) et de création de la forme (Gestaltungsrhythmus). Voir R. Heiss (Réf. 25, p. 163-168), W. Müller et A. Enskat (Réf. 28, p. 86-87), ou C. de Bose, « Le rythme dans la méthode du professeur Heiss », *La graphologie*, n° 107, p. 15-23, 1967.

moyenne l'écriture aérée apporte une note d'équilibre général et de retenue.

Le spécimen 2-2 (Fustel de Coulanges) présente une écriture-type de savant (3). C'est un graphisme exceptionnellement riche, aux caractéristiques très personnelles. Très clair et homogène, sobre avec des combinaisons, simple, simplifié, il témoigne d'une pensée riche, concentrée, sévère pour elle-même ; corrélativement les finales retenues et quelques angles marquent que le sentiment n'est pas très épanoui. Le calme, la fermeté, le relief indiquent la

J'en ai lu plusieurs chapitres. Vous
avez trouvé le moyen d'être à la fois
exact, clair, et rapide. Ce livre sera
bien utile dans nos lycées.
Bien à vous
Fustel de Coulanges

Fig. 2-2. — Écriture de Fustel de Coulanges, aérée mais presque serrée à l'intérieur des mots : une concentration austère de la pensée précède l'extériorisation (collection D. de Castilla).

supériorité générale dans l'équilibre, le jugement objectif et impartial. Les inégalités de direction et continuité, toutefois, dénotent une émotivité point toujours contrôlée, qui s'extériorise par la critique intellectuelle des petites acérations (on sait que Fustel de Coulanges attaquait sans ménagement les théories d'autres historiens et, surtout à la fin de sa vie, était facilement irrité par leurs répliques). Du point de vue des espacements, qui nous occupe ici, cette écriture est juste aérée ; dans les mots elle est plutôt serrée, avec des ovales fermés et un trait lourd : tous ces signes s'associent de façon très homogène pour exprimer la contrainte exercée par l'intelligence sur le rêve et l'imagination.

En langage de types planétaires, Saturne et Soleil dominent : nous sommes en présence de l'homme possédé par la passion de la

(3) L'écriture de Fustel de Coulanges a été étudiée par L. Vauzanges dans *L'écriture des créateurs intellectuels* (Les arts et le livre, 1927), p. 89.

Scanned by CamScanner

vérité et de l'approfondissement, très grand travailleur à l'esprit rigoureux (Saturne), dont le sens critique ne tolère aucun flou (Mercure-Mars) ; la Lune est à l'arrière-plan. On comprend dès lors le sérieux et même l'austérité du travail de Fustel de Coulanges, et sa méfiance vis-à-vis des vues d'ensemble hâtives, exprimée par la célèbre formule : « des années d'analyse pour un jour de synthèse » (4).

Voulez-vous m'envoyer un petit mot à l'Hôtel de France et de Choiseul.
En espérant avoir le plaisir de vous voir bientôt,
tout à vous
Guglielmo Ferrero

Fig. 2-3. — Écriture aérée et « rythmée » de Guglielmo Ferrero : intuition, brio dans l'expression (collection D. de Castilla).

Combien différente est l'écriture de Guglielmo Ferrero, historien italien surtout connu par ses ouvrages sur l'Antiquité romaine ! Elle est très aérée ; les blancs qui séparent les mots sont

(4) Le style de Fustel de Coulanges est le parfait pendant de son écriture : aucune recherche — néanmoins c'est un très grand écrivain par l'expression la plus juste d'une pensée longuement mûrie. Il déclarait en 1875, au début de son cours à la Sorbonne : « il ne s'agit, dans cette maison, ni de leçons attrayantes ni de beau langage. Un succès de parole serait pour nous un échec. »

« dynamiques » au sens de P. Faideau (5) : la plume, quittant le papier à la fin d'un mot, amorce déjà la direction du début du mot suivant ; autrement dit, les espaces sont « pris dans le rythme » de l'écriture. La grande intelligence avec un esprit rapide, original, et une vaste culture se voient d'emblée sur cette écriture combinée, rapide, mouvementée. La principale différence avec Fustel de Coulanges réside dans la légèreté sautillante de ce graphisme très rythmé (au sens de Klages), très inégal de tous les genres : la pensée est ici mise au service d'une intuition synthétique très personnelle, qui aime les généralisations et les vastes survols : on songe à *Génie latin et monde moderne*, où Ferrero promène son lecteur d'Europe en Amérique du Sud, puis en Amérique du Nord, puis en Allemagne, et cherche successivement la clef des déchirements du monde moderne dans des oppositions étincelantes entre l'idéal de perfection et l'idéal de puissance, entre l'esprit pratique et l'esprit mystique, entre la quantité et la qualité.

Comme chez Fustel de Coulanges il y a équilibre général dans la supériorité (écriture en relief, combinée), avec toutefois plus que chez lui les signes d'une émotivité imparfaitement maîtrisée (écriture sinueuse, surélévations). Le champ de conscience est large (inégalités de tous les genres) : tandis que Fustel eut dès le lycée la vocation de l'histoire et y consacra toute sa vie, Ferrero commença par être criminologiste, puis s'occupa de sociologie et enfin d'histoire.

Les types planétaires éclairent fort bien cette personnalité où Lune domine (écriture très aérée ; accentuation élevée, légère, inégale : imagination). Immédiatement après, Soleil (synthèse artistique), Mercure (brio de l'expression) et Mars (passion, prosélytisme) créent des contrastes générateurs d'une œuvre vivante. La Terre et surtout Saturne ne sont guère présents. Il y a donc plus de brio que chez Fustel de Coulanges, mais moins de stabilité, de logique et d'austérité dans les exigences du travail. Dans la préface de son ouvrage en six volumes *Grandeur et décadence de Rome* G. Ferrero ne cache pas qu'il a quelque peu bâclé les premiers chapitres mais a eu « beaucoup de plaisir » à écrire l'histoire de César ! Le graphologue ne sera pas étonné d'apprendre que ce travail fut critiqué par beaucoup de spécialistes pour certaines explications jugées trop hâtives, mais qu'il obtint un succès vif et durable auprès du public cultivé à cause du piquant des idées, de la vie des portraits, du style coloré.

(5) « La juxtaposition », *La graphologie*, n° 108, p. 3-14, 1967. Voir aussi F. Victor (Réf. 23, p. 45-52) sur les « traits aériens » et « liaisons immatérielles ».

Scanned by CamScanner

L'écriture 2-4 est un autographe du poète Frédéric Mistral âgé (6). Elle est très aérée, le milieu est riche de caractéristiques d'agréable qualité : limpide, gracieuse, inclinée, aisée (encore qu'un peu raidie par l'âge) avec des inégalités de direction, dimension et vitesse, elle nous dit le sens artistique, la délicatesse et la précision

combien il est facile, et charmant, de cueillir par ici des pages poétiques. cela veut dire, maître, que la Provence et moi vous attendons au mois d'Avril prochain,

votre poète

F. Mistral

FIG. 2-4. — Écriture aérée et claire de Frédéric Mistral âgé : équilibre général dans l'activité, harmonie de l'expression.

dans le travail. Mistral n'était, d'autre part, pas inattentif à sa renommée (signature ornée, tracés amples des *p*, des *f*). Les blancs importants sont en rapport avec une clarté sereine, qui évoque invinciblement pour nous le ciel de la Provence ; surtout, ils expriment l'intuition instinctive du type Lune.

Du point de vue des types planétaires Lune domine en effet le tableau (impondérable des blancs, geste du paraphe), à égalité avec

(6) L'écriture de Mistral a été étudiée par J. RIVÈRE (Réf. 15, p. 96 seq.).

Terre (formes simples, jambages, paraphe), ce qui confère le don de la poésie des choses familières. L'élément Terre correspond aussi à la précision dans le travail, ennemie de toute dispersion. Soleil (mise en page) et Mars (élan de l'inclinaison et des barres de *t*) sont au second plan. Il n'y a carence d'aucun type, la vie affective est épanouie, les échanges riches (écriture inclinée, finales aisées). Le scripteur est un homme remarquablement équilibré, à la fois sensible et actif.

Les fonctions de Jung confirment ce jugement : Mistral était, semble-t-il, un type Sentiment Sensation, mais sans déficience de l'intuition ni de la pensée. L'extraversion, attitude principale, et l'introversion alternent dans l'équilibre.

Cela correspond bien à ce qu'on sait de Mistral. Il ne fut pas seulement un poète : il édita le premier dictionnaire de provençal, anima le mouvement littéraire des félibres, lutta pour obtenir en faveur de la Provence une décentralisation respectueuse de ses particularités ; il mourut comme un pontife, presque comme le chef d'un peuple. Cette pluralité de dons se traduit dans la variété de sa poésie, où il a su traduire tous les aspects de sa Provence. Celui de ses poèmes qui a conquis la plus grande renommée en dehors des pays de langue d'oc, *Mirèio*, est une épopée simple et savante, où la vie de tous les jours est décrite tout ensemble avec réalisme et poésie : un tel poème, comme *Hermann et Dorothée* de Gœthe, *Pan Tadeusz* de Mickiewicz et *Jocelyn* de Lamartine, ne peut être que l'œuvre d'une personnalité supérieurement équilibrée, capable à la fois de sentir les choses, de les comprendre et de les aimer.

⁂

Une interprétation théorique de l'écriture aérée est liée à la SIGNIFICATION DES BLANCS dans l'écriture.

Leur importance ne saurait être surestimée. Si on se laisse guider par l'analogie de l'écriture avec le geste (la parole), on verra dans les blancs qui séparent les mots écrits l'homologue des *silences* qui séparent les phrases parlées. Or on sait combien les silences sont riches de valeur expressive (7). Il est dans un dialogue des silences vides (lorsqu'on n'a rien à dire), mais aussi des silences denses : silences riches (lorsqu'on cherche à mettre de l'ordre dans tout ce qu'on a à dire), silences gênés (indiquant qu'un thème émotivement chargé vient d'être touché). Les silences ont autant d'importance que les mots (8). Selon la réflexion de Kierkegaard, « un homme est plus homme par les choses qu'il tait que par les choses qu'il dit ».

(7) Cela est vrai aussi en musique, comme nous l'avons rappelé ailleurs (J.-Ch. GILLE, § 6 de « Graphologie et musique », *La Graphologie*, n° 99, p. 20-35 et n° 100, p. 31-39, 1965).

(8) Voir un ouvrage sur l'entretien psychologique, par exemple R. L. KAHN et C. F. CANNELL, *The Dynamics of Interviewing* (Wiley, New York 1957), p. 203-232.

Scanned by CamScanner

Les blancs de l'écriture possèdent une valeur tout à fait analogue. Nous engageons les graphologues à s'exercer à y voir quelque chose de vivant, d'aussi vivant que le tracé lui-même. Le poète Stéphane Mallarmé, qui était fort attentif à l'effet visuel de la composition typographique (*), écrivait : « l'armature intellectuelle du poème se dissimule [...] dans l'espace qui isole les strophes et parmi les blancs du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers » (*Sur Poe*).

On trouve dans l'œuvre de deux graphologues allemands une véritable théorie des espacements et de leur signification, à partir de laquelle il est facile de retrouver les indications d'interprétation que nous avons données plus haut. Il s'agit de R. HEISS et de W. DAIM (9). Leurs points de vue, sans être identiques, sont assez voisins dans leurs grandes lignes pour se laisser résumer ensemble comme suit.

Tous deux distinguent soigneusement les espaces entre les mots et les espaces entre les lignes.

L'interruption du tracé entre deux mots est un arrêt qui sépare deux actes de la pensée au lieu de les laisser se succéder immédiatement. Les espacements entre les mots que présente l'écriture aérée expriment donc une organisation mentale capable de retenir le flot des associations spontanées : c'est justement la capacité de réflexion et la pondération du jugement. L'espacement entre les mots indique aussi le besoin de prendre de la distance par rapport à l'objet : d'où les interprétations d'esprit sérieux, critique et, de façon générale, attitude de retenue.

Le passage d'une ligne à l'autre est, lorsqu'on écrit, beaucoup plus conscient que celui d'un mot à l'autre. Il correspond à la volonté organisatrice du sujet et à son attitude vis-à-vis du monde extérieur. Des lignes espacées signifient ainsi distance, isolement, (à la limite) autisme.

Des hétérogénéités existent quelquefois au sein d'une écriture : contre-dominantes qui expriment des oppositions de la personnalité. Heiss indique par exemple que l'écriture espacée entre les mots mais enchevêtrée s'observe fréquemment chez des scripteurs qui compensent par l'extraversion leur mauvais contact avec eux-mêmes.

Plus récemment, en France, P. FAIDEAU a donné une autre interprétation des blancs de l'écriture (10). Il considère non seulement les marges et les espaces entre lignes et entre mots, mais aussi les blancs intérieurs aux lettres. L'homme est un composé ternaire comprenant le corps, l'âme (cœur et pensée) et l'esprit, de même que l'écriture est formée d'un trait, d'un tracé et de blancs. L'étude des blancs en relation avec le reste de l'écriture éclaire les rapports qu'entretient chez le scripteur l'Esprit avec le corps et l'âme. L'écriture aérée apparaît ainsi comme celle où l'Esprit souffle, elle est le signe par excellence d'un heureux équilibre complet.

Conception fort intéressante, parce que synthétique et fondée sur un modèle de personnalité qui tient compte de la dimension spirituelle de l'homme.

(*) Voir M. TAVERNIER, « Disposition et ordonnance des masses écrites dans la page à propos d'une étude sur Stéphane Mallarmé », *La graphologie*, nº 112, p. 20-35, 1968.

(9) R. HEISS, *loc. cit.*, et W. DAIM, *Handschrift und Existenz* (Vienne, 1950). Nous citons ce dernier livre, que nous n'avons pu nous procurer, d'après l'analyse qu'en présente W. REVERS dans *Deutungswege der Graphologie* (Otto Müller, Salzbourg, 1966), p. 54-59.

(10) L'idée directrice se trouve indiquée dans l'article « Symbolisme et graphologie » des *Cahiers Saint-Irénée*, nº 29, p. 12-23, 1961. Elle est développée dans « Die weissen Räume innerhalb der Buchstaben », *Graphologische Schriftenreihe*, 1966 (5), p. 136-156, travail dont on trouvera un résumé « Les blancs à l'intérieur des lettres » dans *La graphologie*, nº 107, p. 40, 1967.

3. L'ÉCRITURE AIGRE (*Genre Forme*).

L'écriture aigre, pour laquelle Crépieux-Jamin laissa un dossier qu'il n'eut pas le temps d'élaborer, présente un aspect général aigu, piquant, homologue dans l'écriture d'une voix criarde, d'un ton désagréable. Elle est anguleuse, sèche, d'aspect cassant, avec des lancements souvent élancés au nord-est ou acérés (1). On la trouve rarement en milieu harmonieux.

L'écriture aigre s'apparente, par son aspect cassant et l'absence de rondeurs, à l'espèce sèche mais elle y ajoute les lancements en pointe. Lorsqu'elle est étrécie, elle est souvent associée à l'espèce maigre (2).

Cette description et ces distinctions permettent d'identifier une espèce nouvelle qui, sans être une grande espèce de la graphologie, peut rendre quelques services en aidant à nuancer des définitions.

L'interprétation sera orientée vers un caractère désagréable, raisonneur et « critiqueux », contrariant et facilement agressif. Les modalités de ces tendances acides se précisent par le milieu graphologique. La clef du caractère se trouve souvent dans les infériorités que décèle l'écriture, spécialement dans ses inhibitions : l'aigreur constitue presque toujours le symptôme et parfois l'exutoire de sentiments de frustration, d'inadaptation, d'insuffisance que ressent le sujet de façon plus ou moins claire.

***

L'écriture 3-1 est aigre, sans être vraiment maigre ni sèche à cause des inégalités de pression. Conventionnelle (du Sacré-Cœur), anguleuse (même aux ovales des lettres *o*, *a*, *q*, *d* ; observer aussi

(1) Le mot *aigre*, comme son doublet *âcre*, vient du latin *acer* (pointu). Il est apparenté à *acéré* (du latin *acies*, pointe).

(2) Rappelons les définitions suivantes : l'écriture *sèche* est plate, légère, anguleuse ; l'écriture *maigre* est allongée, (souvent étrécie, jamais petite), légère, plate, d'aspect sec.

Scanned by CamScanner

Fig. 3-1.

les petits triangles) avec des harpons aux barres de *t*, elle présente des lignes et finales à l'allure descendante, et une tendance au gladiolement. C'est une femme élevée dans les principes d'une autre époque, et qui s'est peu dégagée de son éducation première — elle s'y accroche plutôt. D'où une certaine maussaderie (on songe à la Tante Inyaplus de Daninos), une tendance à juger l'entourage avec aigreur. Il y a de la distinction, mais aussi de la hargne et de l'entêtement : d'où la possibilité de méchanceté occasionnelle.

Bien différent est le tableau de l'écriture 3-2, aigre, sèche et angu-

Ayez droit à ma requête,
Je vous prie Monsieur, de
recevoir l'assurance de ma
considération distinguée

Fig. 3-2.

faire. Sachez vous...
on joue ce jour-là le drame qui
vous occupe et dont l'austérité sera
d'accord avec la tristesse de vos pensées.
j'ignorais vos chagrins et j'en suis
bien vivement peiné.

Alfred de Vigny

Fig. 3-3. — Écriture d'Alfred de Vigny âgé de trente-sept ans (Bibliothèque Nationale, Paris).

Scanned by CamScanner

leuse, avec des restes d'écriture conventionnelle. Ici l'écriture est évoluée, mais c'est dans le sens de la complication et de l'exagération, avec des lancements, des surélévations et des majuscules ornées. On notera en particulier les *f* « culbutés », les *p* dont le harpon final amorce un geste en recul. Nous avons affaire à une personne à la fois maussade et exaltée, prétentieuse et intrigante. Elle n'est guère perfectible car ces défauts de caractère sont liés à une personnalité hystérique et à un tempérament nerveux-sanguin déséquilibré.

Le grand poète Alfred de Vigny a une écriture aigre (fig. 3-3). Elle serait sèche si elle ne présentait des discordances épisodiques de pression ; elle est contrainte et anguleuse (voir les *a* et les *o* pointus en bas), homogène, cylindrique avec gladiolement des dernières lettres des mots. Ces caractéristiques montrent en Vigny l'aristocrate distant, honnête avec l'exigence d'un effort qui se soutient dans son rôle à force de volonté, plein d'une aigreur hautaine dont le fiel a de la difficulté à « sortir ».

4. L'ÉCRITURE AMPLE (*Genre Forme*).

On appelle écriture *ample* celle qui présente une expansion, un élargissement des boucles, des ovales et de façon générale des courbes de l'écriture. Nous limiterons l'emploi du terme au cas où l'expansion des courbes reste dans les limites de l'harmonie : si elle devient une véritable enflure, on n'a plus affaire à l'écriture ample, mais à l'écriture *gonflée*. D'autre part nous éviterons de qualifier d'« amples » des écritures nettement petites.

La notion de tracé ample était connue de l'ancienne graphologie, qui voyait dans le développement des courbes un signe d'imagination et de fantaisie. Mais c'est KLAGES qui a élevé la notion d'écriture ample (ou écriture *en surface*, aux *formes pleines*) au rang d'une véritable synthèse d'orientation, en l'opposant à l'écriture *linéaire*, aux *formes maigres* (1).

(1) Réf. 19, p. 146-156. Klages associe aux formes pleines l'épaisseur du trait, aux formes maigres sa minceur ; autrement dit, il considère simultanément les genres Forme et Pression. La définition que nous avons donnée, légèrement différente, concerne la Forme et accessoirement la Dimension. Rappelons d'autre part que l'espèce jaminienne *maigre*, définie comme « allongée, légère, plate, souvent étrécie, [d'aspect général] sec », est une notion beaucoup plus particulière ; elle ne semble pas avoir constitué, dans l'esprit de Crépieux-Jamin, une espèce qualitative de la graphologie.

L'écriture ample est un signe d'imagination (2), surtout lorsqu'elle est associée aux tracés mouvementés, aux inégalités de dimension. On peut essayer de préciser les caractères de l'imagination et le domaine où elle s'exerce électivement en observant le milieu graphique, notamment le trait et la zone du champ spatial où prédominent les tracés amples. Sa qualité dépend de l'harmonie et du niveau de l'écriture : le milieu est-il harmonieux et riche, l'imagination est le plus précieux des dons, elle permet la création ; est-il inharmonieux (défaut de condensation associé à des tracés étalés, imprécis, désordonnés, enchevêtrés), la personnalité sera incapable d'utiliser cette richesse, qui deviendra déséquilibrante.

***

Nous citerons comme type d'écriture ample celle du Dr Ruffier (fig. 4-1), auteur d'une doctrine de gymnastique médicale qu'il a

Métaphysique qui n'est qu'hypothèses incontrôlables et croyances acceptées. Mais la diversité des opinions sur ce que nous sommes et sur ce que nous deviendrons nous oblige tous à la tolérance, suprême vertu rarement pratiquée. Bien vôtre, H. Ruffier

FIG. 4-1. — Écriture ample du Dr Ruffier : imagination, vitalité, équilibre (collection A. de Berranger).

(2) Klages voyait dans les formes pleines « l'intensité du don de représentation ou la plénitude de la fantaisie » : c'est bien ce que nous appelons en français l'*imagination* sous sa double forme classique : reproductrice (évocation d'images mnémoniques) et créatrice (construction d'images).

Scanned by CamScanner

exposée dans ses livres (*Soyons forts*, *Traité de gymnastique médicale*) et sa revue mensuelle *Physis*, et qu'il a réalisée dans l'Institut de Culture Physique qu'il fonda à Paris et dirigea pendant cinquante ans. C'était un homme très complet : formé par des études classiques, ayant acquis par lui-même de bonnes bases scientifiques, enfin sportif convaincu puisqu'à quatre-vingts ans il allait de Paris à Cannes à bicyclette par étapes de cent kilomètres... La lettre reproduite fut écrite alors qu'il avait quatre-vingt-un ans. L'écriture y est claire, mouvementée, ample, ferme, en relief, sobre, inégale de tous les genres, sinueuse avec quelques lettres surélevées et à rebours. Elle témoigne d'une originalité puissante (et non purement intellectuelle) et créatrice, et de sens esthétique. Si on songe à l'âge du scripteur (3), on ne peut s'empêcher d'admirer la vitalité qui en émane, dans l'harmonie de cette forte personnalité.

Nous avons particulièrement étudié les écritures amples chez les ingénieurs. Tous les ingénieurs ont fait des études scientifiques supérieures, qui supposent un niveau intellectuel élevé. Mais la formation qu'ils reçoivent met l'accent (particulièrement en France) sur les matières théoriques, développe avant tout l'esprit de rigueur et d'analyse. Il en résulte un type d'homme que nous étudions dans la Deuxième partie (notamment à la section 26), à l'esprit clair mais volontiers théorique et critique au détriment de la spontanéité créatrice. D'où une écriture relativement fréquente chez les ingénieurs de nos Grandes Écoles : petite, simplifiée, sobre, « linéaire », d'aspect général sec et froid avec une vitalité médiocre. C'est le type Pensée introverti accentué de Jung, avec atrophie du sentiment et quelquefois aussi de la sensation ou de l'intuition. C'est le type Mercure de la typologie planétaire, avec carence de Jupiter et de Vénus (introverti sec), parfois de Soleil et de Terre (incapacité de créer). Les écritures 6-2, 10-3, 12-4, 13-6, 14-6, 21-4, 26-1 s'approchent plus ou moins, et selon des modalités diverses, de ce type. Le graphologue qui a rencontré plusieurs graphismes de ce genre éprouve un véritable soulagement lorsqu'il tombe de temps en temps sur une écriture ample, témoignant d'une personnalité chez qui le développement de l'intellectualité n'a pas desséché les ressources de l'imagination, la fraîcheur de l'enthousiasme.

L'écriture 4-2 présente un degré élevé de l'harmonie. Sa définition, très riche, comprend au moins une dizaine d'épithètes : elle est claire, ample, simple, calme, homogène, cylindrique avec un trait nuancé, semi-arrondie, spontanée avec des inhibitions utiles

(3) Les brisures visibles sur la figure sont le fait de la reproduction.

Beaux-Arts à Paris. Donc c'est fait s'il n'y a
pas de cornard imprévu je crois qu'ils ont toutes les
chances d'être admis —
Je ne me suis pas occupé encore de ton autre problème
mais je le ferai aussi tôt que possible —
Excuse ce mot écrit un peu vite et assez

FIG. 4-2. — Écriture ample d'un homme de sciences.

Scanned by CamScanner

Lorsque le seuil n'est plus négligeable et cela de manière rigoureuse quelque soit la fonction de transfert, j'obtiens les résultats sous la forme de l'intersection d'un cercle de rayon égal à l'amplitude de l'entrée, avec un lieu préalablement

FIG. 4-3. — Écriture ample d'un ingénieur de recherche : imagination créatrice.

Malgré tout ce que vous avez bien voulu faire pour moi; malgré toute la peine que Monsieur le Directeur de l'École s'est lui-même donné pour m'aider, il me fallait ainsi choisir même si ce choix me peine profondément. Je vous demande Monsieur le Professeur de comprendre

FIG. 4-4 — Tracés amples dans un milieu léger, hésitant, à plusieurs trains : influençabilité.

(inégalités de continuité, finales retenues). Le scripteur est un ingénieur de très grande classe, et en outre un homme charmant et remarquablement équilibré.

L'écriture 4-3, ample, combinée avec des formes personnelles, est celle d'un jeune ingénieur de recherches équilibré, doué d'une intelligence pénétrante et exceptionnellement créatrice. L'écriture 23-2 est également ample, ainsi que plusieurs des signatures américaines de la figure 26-2.

L'écriture 4-4 est presque petite. On peut néanmoins la qualifier d'ample par rapport à la moyenne des écritures d'ingénieurs, à cause de la tendance au gonflement des hampes et des ovales. Elle témoigne de vivacité intellectuelle et d'imagination, mais le caractère faible (écriture en guirlandes, basse avec quelques tracés étriqués) et peu fiable (écriture à plusieurs trains, jointoyée, ovalisée, complication des *e*) fait ici de l'imagination une faiblesse plus qu'un enrichissement : elle encourage le sujet à la dispersion, le rend profondément influençable par les sollicitations et pressions de son entourage (4).

5. L'ÉCRITURE ANNELÉE (*Genre Forme*).

L'écriture annelée est une variété d'écriture en guirlandes : le délié des « lettres intermédiaires » (*m*, *n*, *u*, *i*) accentue, à sa partie supérieure, son incurvation vers la gauche et se raccorde au plein suivant par l'intermédiaire d'une *petite boucle* tracée dans le sens opposé à celui des aiguilles d'une montre. La zone médiane est ainsi constituée par une succession de gestes en forme d'anneaux, d'où la dénomination. Ce type d'écriture est surtout fréquent parmi les écritures féminines.

De façon analogue il existe une écriture annelée dérivant de l'écriture en arcades. Mais elle est beaucoup plus rare.

Le terme *annelé* a été employé pour la première fois par le Dr Paul CARTON (Réf. 2, p. 20). Il est couramment utilisé, avec un accord satisfaisant quant à sa définition et son interprétation, par à peu près tous les graphologues français contemporains. A l'é-

(4) Ce sujet est, morphologiquement, un Réagissant typique de Corman, aggravé par une sous-expansion affective et l'absence de compensation.

Scanned by CamScanner

tranger on a également isolé et décrit ce mode d'écriture en guirlandes, sous le nom de *liaison en boucle* (Réf. 22, p. 147-148) ou de *guirlande bouclée* (durchgeschleifte Girlande, Réf. 29, p. 192). C'est dire que l'écriture annelée a d'ores et déjà acquis droit de cité en graphologie.

***

L'écriture annelée ne s'observe que dans des graphismes tracés de façon très courante ; elle indique d'abord une dextérité certaine dans l'expression graphique. Dans la grande majorité des cas il s'agit d'écritures arrondies, liées, aisées, jointoyées, spontanées ; l'interprétation est orientée vers un sens inné des relations humaines courantes avec, selon le cas : sociabilité, amabilité, adaptation, entregent, habileté en affaires, etc. Mais il advient qu'on trouve des tracés annelés dans des milieux graphiques très différents, et l'interprétation sera tout autre. C'est ce que vont montrer quelques exemples.

L'écriture 5-1 présente des anneaux typiques. Le milieu graphique est médiocrement harmonieux, un peu vulgaire. L'écriture est nourrie, arrondie, gonflée dans la zone moyenne, compliquée-jointoyée. On y note quelques lancements initiaux (*M*erci *ma ne*) qui l'apparentent à l'écriture en lasso. L'écriture annelée est ici un mode des espèces arrondie, régressive, jointoyée : elle traduit de l'habileté dans les relations humaines, avec une amabilité calculée à des fins assez égoïstes. Dans ce milieu peu évolué, enchevêtré et aux barres de *t* inconstantes, il n'est pas question de savants plans de longue haleine, il s'agit plutôt d'un sens concret inné des relations sociales journalières et de la façon d'en tirer parti. De fait c'est l'écriture d'un homme d'affaires habile mais d'envergure moyenne.

Soit l'écriture féminine de la figure 5-2. Le niveau de culture est supérieur au précédent, à cause du milieu aéré, lié-groupé avec quelques simplifications et tracés personnels (du reste peu harmonieux : cf. *pour*, *de*). Le tracé est arrondi, étalé avec une certaine aisance. Les anneaux sont à mettre en rapport avec les espèces renversée, ovalisée, retenue. Ils traduisent donc, ici aussi, de l'habileté dans les relations humaines concrètes chez une femme à l'intelligence pratique, active et maîtresse d'elle-même, qui a bon cœur et aide volontiers mais possède un sens très réaliste de ses intérêts.

Considérons maintenant l'écriture 5-3. C'est celle d'une jeune femme de haut niveau intellectuel (écriture petite, simplifiée, liée). L'écriture est très inhibée (contrainte, renversée, ovalisée, descen-

Fig. 5-1.

Fig. 5-2.

Scanned by CamScanner

FIG. 5-3.

dante, basse), jointoyée et un peu monotone de vitesse et de direction-inclinaison. Rien n'indique ici l'habileté pratique dans les situations concrètes qui caractérisait les deux scripteurs précédents : tout est au contraire réflexion jusqu'au scrupule, réserve modeste avec une touche de tristesse. L'écriture annelée est cette fois un mode de jointoiement ; dans ce milieu, elle exprime surtout une grande pudeur dans l'expression des sentiments, chez une nature possédant une grande délicatesse morale et fortement introvertie.

Les écritures en arcades annelées sont rarissimes en Europe ; les quelques spécimens que nous avons eu l'occasion de rencontrer sont des graphismes artificiels. En Amérique du Nord elles sont un peu moins rares ; elles proviennent en général de scriptrices au niveau d'instruction supérieur à la moyenne. La figure 5-4 en donne

FIG. 5-4. — Écriture annelée en arcades (rare).

un exemple. C'est une écriture nourrie, arquée, artificielle (script) ; un peu monotone (de hauteur et de mouvement général) ; l'analyse la révèle très inhibée par ses juxtapositions statiques (1), ses régressions, ses torsions, sa lenteur. En définitive les anneaux y apparaissent comme un mode des espèces arquée, artificielle et régressive.

* * *

L'interprétation de l'écriture annelée peut se déduire de considérations relatives à la psychologie du mouvement et aux typologies.

Selon la psychologie du geste, les boucles de l'écriture annelée procèdent d'un mouvement accaparant qui, s'il devient geste-type de l'écriture, traduit de l'égoïsme, de l'avidité égocentrique. Ce mouvement de faible amplitude est de la même nature que le geste plus ample du lasso, sa signification est semblable (2).

Le terme *lasso* date de l'abbé MICHON, qui appelait ainsi les paraphes en « long trait de plume revenant sur lui-même » (Réf. 13, p. 412). A notre époque les paraphes disparaissent. On observe plutôt des lancements initiaux, des prolongements de traits terminaux (3), enfin des annelures : l'association de ces signes apparaît ainsi, surtout si le jointoiement est important, comme une *forme moderne de l'écriture en lasso*. Si les modes à mouvements étendus de cette dernière espèce (paraphes, lancements) correspondent à la propension à satisfaire les tendances acquisitives égocentriques par des moyens à longue échéance (4) et, à la limite, par l'intrigue, les petits retours sur soi des anneaux placés dans le corps des mots aux lettres « intermédiaires » indiquent plutôt la débrouillardise courante dans la vie de tous les jours.

La curieuse signature reproduite à la figure 5-5, où le geste annelé est répété dix fois, montre éloquemment la parenté de ces divers modes : grand lasso, lancement initial et prolongement final, anneaux.

Ces explications s'appliquent telles quelles aux écritures 5-1 et

(1) Terme introduit par P. FAIDEAU, « La juxtaposition », *La graphologie*, n° 108, p. 3-14, 1967.
(2) Rappelons la remarque de Crépieux-Jamin : « les signes à grand étalage n'ont jamais l'importance des signes fréquents et d'un tracé court ; ils sont quantitatifs, non qualitatifs » (Réf. 5, p. 161).
(3) Surtout dans les écritures américaines.
(4) Cf. l'interprétation classique de MICHON à propos du paraphe en lasso : « habileté à jeter son filet, à atteindre le but, coquetterie de l'esprit, — coquetterie chez la femme, — grand désir d'arriver chez l'homme. Aptitude à préparer l'avenir » (*loc. cit.*).

Scanned by CamScanner

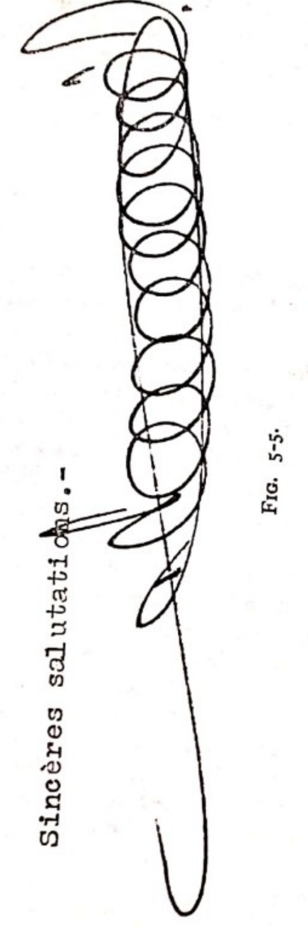


FIG. 5-5.

5-2. (Les signatures correspondantes, que nous ne pouvons reproduire, comportent des lancements initiaux, et celle de la figure 5-1 possède en outre un paraphe en lasso.) En revanche dans le cas de la figure 5-3, où le milieu est supérieur et inhibé, la signification des anneaux est moins celle d'un geste accaparant qu'une intense intériorisation.

***

Des considérations typologiques permettent de retrouver cette signification accoutumée de l'écriture annelée. Nous prendrons comme exemples la typologie de Jung, les types planétaires et les tempéraments psycho-biologiques de Léone Bourdel.

L'écriture annelée en guirlandes résulte de la conjugaison de trois caractéristiques de l'écriture : 1) la propension aux guirlandes, mode d'écriture arrondie, 2) la tendance à peser vers le bas, qui entraîne l'ensellement des guirlandes (5), 3) une complication-jointoiement par geste régressif. La première caractéristique est en principe liée à la fonction sentiment qui, de manière générale, adoucit l'écriture ; la deuxième est un signe de sensation (alourdissement, stabilisation) ; la troisième est à mettre, selon les cas, au compte de la sensation, de l'introversion ; de la régressivité, du jointement. Cette analyse explique que le geste annelé s'observe le plus souvent chez des scripteurs du *type Sentiment-Sensation*, ou quelquefois *Sensation-Sentiment*, qui possèdent bien un sens réaliste des relations humaines.

Le diagnostic entre le type Sentiment avec une fonction auxiliaire sensation et le type Sensation avec une fonction auxiliaire sentiment mérite d'être discuté avec soin, à cause de ses conséquences pour le portrait graphologique. En effet l'avidité s'exercera plus volontiers sur le plan affectif dans le premier cas, sur le plan matériel dans le second : d'où résultent des comportements différents. Pour trancher le diagnostic, souvent délicat, on observera les autres caractéristiques de l'écriture, en particulier le trait (en général plus épais chez les types Sensation, plutôt velouté chez les types Sentiment) et la répartition des zones (le sentiment amplifie la zone médiane, la sensation va souvent de pair avec un développement important des jambages) ; enfin on identifiera la fonction inférieure (qui est en règle la pensée chez le type Sentiment et l'intuition chez le type Sensation). Les scripteurs 5-1 et 5-2 sont des types Sentiment-Sensation. Mais la scriptrice 5-3 est un type Pensée-Sensation, l'annelure exprimant surtout la grande introversion.

Plusieurs types planétaires peuvent concourir à rendre une écriture annelée. Ce sont principalement les types proches du « pôle humide » : *Vénus* (écriture arrondie, guirlandes), *Jupiter* (écriture liée, aisée, arrondie avec ampleur), *Lune* (imprécision des formes, remplacement des droites par des courbes) ; selon le cas il y aura ainsi prédominance de la « quarte Air » (Jupiter, tempérament sanguin) ou « Eau » (Lune, lymphatisme). Il convient d'ajouter à ces trois types la *Terre* (liaison inférieure basse). — Les écritures en arcades annelées sont ordinairement *solaires* (arcades, liaison supérieure, élégance, artificialité).

Les anneaux de l'écriture 5-2 sont typiquement Vénus-Terre (chaleur du sentiment ; bonne mère et épouse, à la fois active et femme d'intérieur ; esprit pratique) ; les éléments solaires de l'écriture (surélévations) ajoutent une note d'autoritarisme. Les anneaux de l'écriture 5-1 sont déterminés par les types Jupiter et Terre (sens du prestige et de l'utilité) ; les éléments solaires de l'écriture expriment l'ambition agissante. Les anneaux de 5-5 sont typiquement jupitériens (négatifs). Ceux de l'écriture 5-3 relèvent de Terre (écriture simple, basse, liée, direction régulière, accentuation précise) et de Vénus (courbes, faibles intervalles entre les mots) ; l'écriture présente d'autre part d'importants éléments Saturne (trait net, rigidité) et Lune (espacements entre les lignes). — Quant aux arcades annelées 5-4, elles sont solaires, avec un appoint de Jupiter (besoin de prestige) ; on note dans cette écriture le défaut plus ou moins accusé des autres types (personnalité tout en façade) sauf de Saturne (rigidité).

La signification habituelle de l'écriture annelée peut se comprendre aussi en se reportant à la typologie de Léone BOURDEL. Rappelons que cette

(5) Guirlandes *profondes* ou *caliciformes*, par opposition à la guirlande *festonnée*, plus progressive, plus étalée et en général plus légère (termes introduits par M. DELAMAIN, « Réponse sur l'écriture en guirlandes », *La graphologie*, n° 15, p. 21-26, 1939). Cf. Tableau 11-1.

typologie, originellement fondée sur les réactions du sujet à la musique, distingue (Réf. 56) des tempéraments Harmonique (affectif), Mélodique (adaptable), Rythmique (persévérant dans l'action) et HMR ou Complexe (mélange des trois précédents), dont on a étudié les réactions aux tests de personnalité et, en particulier, la structure des dessins (6). Vues sous cet angle les boucles de l'écriture annelée sont typiquement *Mélodiques-Rythmiques* : Mélodiques par leur mouvement courbe et la légère complication qu'elles comportent, Rythmiques par leur répétition lorsqu'elles sont suffisamment systématisées. La signature de la figure 5-5, considérée comme un dessin, est le prototype du dessin Mélodique-Rythmique ; les graphismes 5-1 et 5-2 sont aussi Mélodiques-Rythmiques, le 5-4 est Rythmique-Mélodique. Or le tempérament Mélodique-Rythmique est, par excellence, le tempérament utilisateur : c'est celui qui s'adapte au milieu (Mélodique) pour y imposer son action (Rythmique). On retrouve ainsi parfaitement la signification générale d'aisance, d'habileté dans les relations humaines qu'ont reconnue empiriquement les graphologues.

6. L'ÉCRITURE DÉSHARMONIQUE (*Genre Continuité*).

C'est le Dr MONPIN qui a créé le terme d'*écriture désharmonique* pour caractériser les écritures qui révèlent une personnalité désharmonique au sens de Régis, c'est-à-dire une individualité supérieure mais déséquilibrée (1).

La notion de personnalité désharmonique dérive, comme nous l'expliquerons plus loin, de la conception de *dégénérescence* élaborée par la psychiatrie du siècle dernier. Le *dégénéré* (c'est-à-dire *déséquilibré*) *supérieur* de Magnan, ou *désharmonique* de Régis, est un sujet à l'intelligence brillante mais incomplète, notamment peu réaliste. Sa volonté manque de continuité. Certains désharmo-

(6) Léone BOURDEL, *Sangs et tempéraments* (Fayard, 1962), p. 56-57, et J.-Ch. GILLE, *Application du test de Wartegg à des schizophrènes* (thèse de doctorat en médecine, Paris, 1963), p. 15-16. Le tempérament Mélodique se traduit par des courbes et par la tendance à la profusion et parfois à la complication, le tempérament Rythmique par la tendance à la répétition, le tempérament Harmonique par la composition d'emblée synthétique et le dépouillement. Signalons aux graphologues que Léone BOURDEL emploie les termes *rythme* et *Rythmique* dans une acception plus voisine de la cadence métrique (répétition régulière) que du rythme (répétition variée, créatrice) au sens de Klages.

(1) René MONPIN, « Les écritures désharmoniques », *La graphologie*, n° 5, p. 21-26, 1936. On évitera de confondre avec « inharmonique » et avec « inharmonieuse ». Rappelons que le terme d'écriture (ou lettre) *harmonique*, a été créé par MICHON (Réf. 13, p. 65) pour désigner l'écriture « qui a toutes les proportions que le goût demande pour qu'elle plaise aux regards, sans, pour cela, qu'elle ait la régularité absolue de la calligraphie », et utilisé par ses disciples (voir par exemple A. de ROCHETAL, *La graphologie mise à la portée de tous*, Flammarion ²1942, p. 126-128). CRÉPIEUX-JAMIN a employé ce mot, en précisant qu'il lui donne un sens différent de Michon, dans *L'écriture et le caractère*, où les termes *harmonieuse, inharmonieuse* ne furent substitués qu'après la dixième édition.

niques, néanmoins, réussissent socialement. Mais ils ont presque toujours un caractère difficile dans l'intimité. D'autre part le sujet désharmonique présente fréquemment des « stigmates psychiques de dégénérescence » (c'est-à-dire des indices de déséquilibre) : émotivité exagérée, humeur instable, tics, voire tendance aux phobies, aux obsessions et aux interprétations fausses.

Nous ne pouvons mieux faire que citer E. RÉGIS (*Précis de psychiatrie*, Doin ⁶1923, p. 497-499) : « Les déséquilibrations forment pour ainsi dire la transition entre l'état normal et l'état pathologique. Ce sont de véritables frontières où vivent des individus intelligents, parfois même brillants, mais incomplets et porteurs d'une tare qui se traduit par un défaut d'harmonie et de pondération entre les diverses facultés et les divers penchants. [...] Les désharmoniques sont des anormaux caractérisés par un assemblage inégal de lacunes et d'excès dans les éléments psychiques.

« Dès l'enfance, ils se font remarquer par leur précocité, leur aptitude à tout saisir et à tout comprendre, en même temps que par leurs caprices, leur entêtement, leurs instincts cruels, leurs accès de colère violents et convulsifs. Au moment de la puberté, ils présentent souvent des migraines, des névralgies, des troubles névropathiques divers, en même temps que des crises passagères d'excitation ou de dépression avec exagération de certaines tendances psychiques ou passionnelles [...].

« Devenus hommes, ce sont des êtres complexes, hétérogènes, formés d'éléments disproportionnés, de qualités et de défauts contradictoires, aussi bien doués par certains côtés qu'ils sont insuffisants par d'autres. Dans l'ordre intellectuel, ils possèdent quelquefois à un très haut degré les facultés d'imagination, d'invention et d'expression, c'est-à-dire les dons de la parole, des arts, de la poésie [...]. Ce qui leur manque d'une façon plus ou moins complète, c'est le jugement [...], la rectitude d'esprit, et surtout la continuité, la logique, l'unité de direction dans les productions intellectuelles et les actes de la vie. Il en résulte qu'en dépit de leurs qualités souvent supérieures, ces individus sont incapables de se conduire d'une façon raisonnable, de poursuivre régulièrement l'exercice d'une profession qui semble bien au-dessous de leurs capacités, de surveiller leurs intérêts et ceux de leur famille, de faire prospérer leurs affaires, de diriger l'éducation de leurs enfants : si bien que leur existence, sans cesse recommencée, n'est pour ainsi dire qu'une longue contradiction entre l'apparente richesse des moyens et la pauvreté des résultats [...].

« Le public, qui ne voit d'eux que les dehors brillants, les apprécie et les admire souvent comme des artistes, comme des hommes supérieurs. Mais la médaille change de face pour ceux qui les suivent de près et qui partagent leur existence ; ceux-là voient les défectuosités, les incapacités, les mauvais penchants : ils en sont non seulement les témoins, mais les victimes. Car, en dehors de leur impondération mentale, les déséquilibrés offrent encore soit un excès de sensibilité émotive, soit au contraire un manque absolu de sensibilité ; de la diminution ou de l'absence de sentiments affectifs ; de la perversion ou du défaut de sens moral ; de l'aboulie avec prédominance visible de la spontanéité sur la réflexion et la volition. [...]

« Dans certains cas, enfin, on peut déjà constater chez eux l'existence de quelques-uns des stigmates physiques qui caractérisent l'état de dégénérescence [...]. A un degré plus marqué, la déséquilibration se traduit, outre la désharmonie que nous avons signalée, par certaines particularités morbides, désignées sous le nom de bizarreries ou d'excentricités. »

Le Dr MONPIN s'est demandé si « la possibilité existe [...] pour le graphologue de déceler ces désharmoniques qui, par leur aspect

Scanned by CamScanner

souvent brillant, donnent aisément le change » (2). De nombreuses observations systématiques de l'écriture de sujets désharmoniques connus lui ont montré la fréquence, dans ces graphismes nettement *évolués*, de « *retouches systématiques*, inutiles et absurdes en apparence, tendant à déséquilibrer le graphisme, le ralentissant notablement et créant par contradiction une véritable désharmonie » (*loc. cit.*). Après avoir poursuivi ces observations pendant plusieurs décennies, notre maître André Lecerf et nous-même complétons la constatation du Dr Monpin en y ajoutant la dominance ou sous-dominance du tempérament *nerveux* (Réf. 43, 44) et la fréquence de *perturbations du rythme* graphique : petites discordances, lettres sautant au-dessus de la ligne, brusques inhibitions ou discontinuités du mouvement graphique, ces accidents étant systématisés, souvent localisés à certaines lettres.

Nous insistons sur le fait que, si l'observation de discordances ou inhibitions localisées met sur la voie du diagnostic de désharmonie, celui-ci ne peut être posé qu'après un examen de l'ensemble de l'écriture. Cet examen doit commencer par une analyse méthodique, puis aboutir à une description complète et compréhensive de la systématisation des mouvements en un rythme personnel : c'est à ce niveau que se détecte la désharmonie. Il est normal qu'un trait de personnalité d'une telle importance ne puisse se traduire par des signes isolés : le rythme de l'écriture, en revanche, est une qualité assez synthétique et riche de modalités pour pouvoir, par ses perturbations, l'exprimer adéquatement (3).

***

L'exemple 6-1, emprunté au Dr Monpin, est celui d'un homme politique doué d'une vive intelligence, mais un peu instable et s'attachant périodiquement à une idée saugrenue ; il est, de plus,

(2) Le diagnostic de désharmonie est souvent difficile par le simple entretien clinique à cause des rationalisations intelligentes que le sujet présente de sa conduite. Il est, en revanche, généralement facile à partir de la biographie du sujet.

(3) Signalons que KLAGES avait déjà indiqué la « retouche malheureuse » (Hineinbesserung) comme un indice de psychopathie. Citons le passage suivant (Réf. 19, pp. 126-128), où il propose une interprétation de la pathogénie de ce signe. « Les états psychopathiques trouvent leur expression dans l'écriture [...]. On voudrait cependant bien prendre garde qu'on ne constate les indices de leur existence qu'à la suite d'une analyse complète. Lorsqu'on l'aura achevée, un certain signe fournira alors la confirmation de l'interprétation et même permettra jusqu'à un certain point d'évaluer le degré du dérangement psychopathique. Il s'agit d'une espèce bien définie de correction que nous avons nommée « Hineinbesserung » : elle est introduite dans le tracé de l'écriture en vue de l'améliorer [...]. Ce n'est pas la fréquence des corrections qui donne le ton mais bien la façon dont les corrections sont faites [...]. Au lieu de biffer, le scripteur introduit ses corrections parmi les lettres, de telle sorte qu'il embrouille tout, au lieu de l'amélioration qu'il avait en vue. La cause en est un inconscient *besoin de refoulement* analogue au refoulement psychopathique de ces défauts de caractère qui, s'ils étaient conscients, ne seraient pas supportables par ceux qui en sont affligés. »

FIG. 6-1. — Écriture désharmonique (retouches).

FIG. 6-2. — Écriture désharmonique (complications régressives). La ligne supérieure est une reproduction grandeur ; les trois autres ont été agrandies pour la clarté.

atteint d'érotomanie. Le graphisme est de niveau supérieur (combiné, rapide, mouvementé, petit, inégal), mais désorganisé par un emportement que freinent des inhibitions surabondantes. On y observe de très fréquentes *retouches* : les *t* sont curieusement tracés en deux fois, les *m* presque filiformes sont retouchés par un trait appuyé qui ressemble à une cédille, les *v* initiaux par un trait vertical qui les transforme en *w*.

L'exemple 6-2 présente, dans un milieu supérieur (écriture petite, simplifiée, sobre, groupée, accélérée, espacée), l'anomalie de lancements d'amplitude relativement importante, de direction

Scanned by CamScanner

horizontale régressive ; situés dans la zone inférieure, ils s'ac-crochent à l'extrémité des *p* et des *q*, compliquent bizarremen[t] certains *n*, *m* et *h*. Ces lancements *en recul* (voir section 15) surviennent comme un tic, comme une détente périodique dans u[n] milieu incliné, anguleux, rigide. Nous avons donc affaire à u[n] homme supérieur par son intelligence, mais dont l'équilibre généra[l] laisse à désirer. L'écriture traduit avec justesse la rapidité et la précision de sa pensée, et sa grande puissance de travail, mais ell[e] indique aussi combien son jugement est entier, facilement injust[e] (fonction sentiment inférieure), et combien son caractère peut s[e] montrer exécrable. Le tempérament est bilieux-nerveux.

L'écriture 6-3 est celle d'un intellectuel de niveau supérieur (accélérée, simplifiée, semi-anguleuse), possédant une imagination de bon aloi et du sens artistique (mouvementée, sautillante avec des formes originales), avec une extrême sensibilité (inégalités de direction et vitesse) à vif (très inégale d'inclinaison, continuité et dimension, finales retenues). Dans ce milieu où le tempérament nerveux prédomine fortement, la désharmonie se manifeste par des lettres *l*, *i* et *t* qui « sautent » au-dessus des lignes (4), constituant une rupture de rythme par une impulsion soudaine, aussitôt reprise par inhibition. C'est un homme très doué, à tendances fortement artistiques et littéraires. Charmant collègue et ami, mais petit tyran de famille ; il a, à trente ans, changé deux fois de métier. C'est bien un sujet supérieur, mais désharmonique. Le tempérament est nerveux-bilieux.

L'écriture 6-4 est celle d'un homme intelligent (écriture aérée, sobre, groupée), sensible, correct, possédant le sens des nuances (semi-arrondie, distinguée, inégale de forme, continuité, direction et dimension) et réceptif (crénelée). La volonté est irrégulière : l'écriture est en relief, mais elle est groupée, gladiolée, avec une zone inférieure atrophiée : difficulté à soutenir un effort (5). La désharmonie apparaît au rythme sautillant : les brusques interruptions du tracé jointes aux petites saccades de direction (observer notamment les *t* finals) laissent supposer une instabilité caractérielle localisée, entraînant probablement un caractère difficile dans le privé. De fait la signature (que nous ne pouvons reproduire) exprime un très fort autoritarisme voulant imposer à chaque instant sa volonté.

Plusieurs écritures que nous avons citées dans d'autres sections

(4) Les *l* et *i* isolés sautillants sont ici un mode de brusque inégalité de continuité : saccade et juxtaposition (écriture bâtonnée, inhibée). Les *t* finals qui sautent procèdent d'un geste impulsif.

(5) Voir R. BUTTKUS, « Die überkurze Unterlänge », *Graphologische Schriftenreihe*, 1959 (4), p. 155-157

de l'aviation de 1914, que j'interrogeais un jour,
me répondit : « C'est à partir de 80 ans que
je suis devenu raisonnable et que j'ai apprécié
la vie. Il en avait 97 quand il disait cela.

FIG. 6-3. — Écriture désharmonique (lettres qui sautent).

avec lui. Ils m'ont ap-
porté plus d'un renseignement

FIG. 6-4. — Écriture désharmonique (rythme sautillant, lettres qui sautent).

Scanned by CamScanner

provienment de scripteurs désharmoniques. Dans la section cons[a]crée à l'écriture dessinée nous citons et analysons brièvement l'écriture d'Arthur Rimbaud adolescent (fig. 7-6). Ce poète, nerveux d[e] Le Senne typique, est un exemple modèle du dégénéré supérieu[r] dont sa biographie offre une illustration parfaite avec, au premi[er] plan du tableau : le brio intellectuel, l'instabilité, l'asocialité.

L'écriture à rebours 14-7 provient aussi d'un scripteur désharmonique ; les changements de direction de sa volonté signalés sou[s] 24 *in fine* sont des impulsions de dégénéré supérieur typiques. La désharmonie est intense chez le sujet 8-1 ; elle peut être évoquée mais très atténuée cette fois, à propos des scripteurs 10-5 et 23-5.

***

Pour préciser la notion de désharmonie et la situer par rapport à d'autres concepts de psychopathologie qui ont pénétré le domaine de la psychologie courante, il est nécessaire de rappeler quelques notions de psychiatrie. Nous nous bornerons à indiquer quelques idées directrices et à citer des références bibliographiques pour permettre au lecteur de bien comprendre dans quelle perspective se situe la notion de personnalité désharmonique.

L'origine du concept de désharmonie se trouve dans la notion de *dégénérescence*, due à Morel (1857), qui domina la psychiatrie de la fin du XIX[e] siècle (6). Les *dégénérés* sont des sujets hyperémotifs, à l'humeur oscillante, à la volonté inégale, présentant souvent des maux de tête et des tics divers ; ils sont prédisposés aux « folies héréditaires ». Pour Morel la dégénérescence est transmise héréditairement.

L'essentiel de cette notion, au point de vue clinique, est conservé par Magnan (7), dont la description est restée classique : « Ce qui prédomine [...], c'est la désharmonie et le défaut d'équilibre non seulement entre les facultés mentales, les opérations intellectuelles proprement dites d'une part, les sentiments et les penchants d'autre part, mais encore la désharmonie des facultés intellectuelles entre elles, le défaut d'équilibre du moral et du caractère. Un héréditaire peut être un savant, un magistrat des plus distingués, un grand artiste, un mathématicien, un politicien, un administrateur habile, et présenter au point de vue moral des défectuosités profondes, des bizarreries étranges, des écarts de conduite surprenants, et comme le côté moral, les sentiments et les penchants sont la base de nos déterminations, il s'ensuit que les facultés brillantes sont mises au service d'une mauvaise cause, c'est-à-dire d'instincts, d'appétits, de sentiments maladifs, qui, grâce aux défaillances de la volonté, poussent aux actes les plus extravagants et parfois les plus dangereux [...]. En un mot il y a désharmonie, défaut d'équilibre, c'est-à-dire signe de dégénérescence. »

Magnan chercha d'autre part à donner à cette notion une interprétation neurophysiologique en distinguant les centres nerveux atteints dans les divers degrés de la dégénérescence : le dégénéré, c'est le *déséquilibré nerveux*. Ces conceptions ont été reprises par Régis : les *déséquilibrés supérieurs*, ou « *dégénérescents* », sont pour lui les DÉSHARMONIQUES (cf. le passage cité au début de la présente section).

(6) Le travail le plus clair sur le développement historique de ces notions est V. Genil-Perrin, *Histoire des origines et évolution des idées de dégénérescence en médecine mentale* (Leclerc, 1913).

(7) V. Magnan, *Leçons cliniques sur les maladies mentales* (Alcan, 1897, p. 38-44). Le passage que nous citons provient des *Recherches sur les centres nerveux, Deuxième série* (Masson, 1893, p. 116).

Parallèlement au déséquilibre de Magnan, E. Dupré a ensuite isolé cinq *constitutions morbides* : débilité mentale, constitution émotive, perversion instinctive, constitutions paranoïaque et mythomaniaque, dont aucune ne coïncide vraiment avec le déséquilibre mental de Magnan (8). Ces notions, à peine modifiées, ont été vulgarisées par F. Achille-Delmas et M. Boll (9). Quand on parle, à l'heure actuelle en France, de « personnalité pathologique » ou « psychopathique », on a en vue le déséquilibre de Magnan et les constitutions de Dupré (10).

La psychanalyse a apporté des points de vue nouveaux sur le problème de la désharmonie, c'est-à-dire du déséquilibre psychique. Ont été d'abord isolées des personnalités pathologiques dominées par une fixation au stade oral, anal, uréthral (11). Puis les psychanalystes se sont penchés sur le problème des névroses de caractère et les perturbations du moi (12). Les descriptions données par ces divers auteurs sont très voisines des observations cliniques de Magnan, mais le point de vue psychanalytique a apporté un enrichissement considérable en introduisant la dimension génétique, c'est-à-dire qu'il présente une théorie du développement des troubles caractériels à partir des conflits de la petite enfance et du développement du moi (13). Cela permet d'accéder à une compréhension humaine bien

(8) « Les perversions instinctives » (1912) et « La doctrine des constitutions » (1919), rééditées dans E. Dupré, *Pathologie de l'imagination et de l'émotivité* (Payot, 1925, p. 355-427 et 485-501). Plusieurs différences séparent les points de vue de Magnan et de Dupré. D'abord la constitution perverse met l'aspect d'inadaptation sociale au premier plan. D'autre part la notion de constitution de Dupré affirme le caractère irréductible du déséquilibre : doctrine pessimiste quant aux possibilités d'éducation et de thérapie.

(9) *La personnalité humaine, son analyse* (Flammarion [2]1930), p. 36-50.

(10) Voir, par exemple, J. Borel, *Le déséquilibre psychique, ses psychoses, sa morale* (P.U.F., 1947), p. 25-134. De leur côté les auteurs anglais D. Henderson et R. D. Gillespie exposent sous le titre « états psychopathiques » une conception très analogue à celle de Magnan dans leur classique *Manuel de psychiatrie* (P.U.F., 1955), p. 391-409. En Allemagne, au contraire, le terme de « personnalité psychopathique » est pris dans un sens assez différent, celui de Kurt Schneider (*Psychopathologie clinique*, Nauwelaerts, Louvain, 1957).

(11) Ces types de caractère ont été décrits notamment par Fenichel, Abraham et Glover. On trouvera un bref résumé de la question, avec références bibliographiques, dans G. Blum, *Les théories psychanalytiques de la personnalité* (P.U.F., 1955), p. 135-139.

(12) Voir par exemple, F. Alexander, *The psychoanalysis of the total personality* (Coolidge Foundation, New York 1929), p. 176 et E. Erikson, *Enfance et société* (Delachaux et Niestlé, 1959), p. 125-180. Une étude approfondie du Moi et de ses relations objectales dans les psychonévroses et les psychoses, en rapport avec les stades oral et anal, est présentée par le D[r] Bouvet dans les travaux « Le Moi dans la névrose obsessionnelle » et « La clinique psychanalytique, La relation d'objet », *in* Maurice Bouvet, *Œuvres psychanalytiques*, t. I, p. 77-160 et 161-226 (Payot, 1967).

(13) En cela la conception psychanalytique semble s'opposer au constitutionnalisme de Dupré. En fait les points de vue sont plutôt complémentaires. Citons J. Delay : « Nombreux sont les psychanalystes qui [...] considèrent les névroses comme un domaine réservé où la compréhension psychologique représente une explication nécessaire et suffisante. C'est oublier que Freud avait écrit : « *Sans une prédisposition constitutionnelle, aucune névrose ne pourrait exister.* » Cette prédisposition, qu'elle soit ou non constitutionnelle, est précisément le tempérament névrotique caractérisé par une fragilité psychologique mais aussi par une fragilité nerveuse, sans lesquelles les conflits, inséparables de toute existence humaine, ne détermineraient pas de maladie mentale. Sans conflits il n'y aurait pas de névrosés mais, sans une prédisposition individuelle, les conflits ne seraient pas névrosants. L'étude du tempérament névrotique, si souvent héréditaire, n'échappe pas aux investigations biologiques et génétiques » (« Psychopharmacologie et psychiatrie », *Médecine de France*, n° 176, p. 3-13, 1966). Au reste « constitutionnalistes » et psychanalystes s'accordent à reconnaître que les déséquilibres s'observent presque toujours sur un « terrain » familial difficile à préciser mais incontestable, se dessinent très tôt dans la vie de l'individu et ne sont guère réductibles par la thérapeutique.

Scanned by CamScanner

plus profonde que les classifications de l'ancienne psychiatrie et ses observations cliniques, si vivantes fussent-elles.

***

Ces diverses conceptions du déséquilibre caractériel se complètent plus qu'elles ne s'excluent. Revenant à la graphologie, nous sommes maintenant en mesure de mieux comprendre comment la désharmonie s'inscrit dans l'écriture par les signes décrits plus haut.

Les discordances isolées survenant dans un milieu graphique supérieur traduisent fort bien la structure d'une personnalité qui possède, selon les termes de Magnan, des facettes brillantes, mais développées inégalement avec « comme des trous dans la substance pensante ». La systématisation des discordances ou retouches, leur localisation à certaines lettres constituent des « tics graphiques », véritables impulsions motrices qui s'inscrivent parfaitement dans le cadre des stigmates moteurs décrits par Magnan et Régis. Enfin la prédominance habituelle du tempérament nerveux traduit la dimension « instabilité » des personnalités désharmoniques, avec leur émotivité exagérée et leur volonté changeante.

Quant aux conceptions psychanalytiques qui montrent comment le caractère se construit autour des complexes formés très tôt dans l'enfance (14), elles permettent de comprendre pourquoi un caractère déséquilibré se traduit graphiquement par des perturbations du rythme de l'écriture (15) : les complexes se manifestent en effet, de façon objective, justement par des perturbations du cours spontané des associations mentales et de leur traduction extérieure les séquences motrices (16).

7. L'ÉCRITURE DESSINÉE (*Genre Forme*).

L'écriture dessinée a été isolée par A. Lecerf, qui lui a consacré une monographie destinée au congrès international de graphologie qui devait avoir lieu à Liège en septembre 1939 ; mais le congrès fut annulé à cause de la guerre, et ce travail ne fut jamais publié. Nous ne pouvons mieux faire que commencer par citer le texte, jusqu'ici inédit, de cette communication.

« Crépieux-Jamin avait classé sous le vocable de *gracieuse* l'écriture dont les courbes harmonieuses, la simplicité, la clarté flattent agréablement le regard. Il ajoutait que : « nombre d'écritures

(14) A. Teillard, « Graphologie et complexes », *La graphologie*, n° 85, p. 3-12, 1962.

(15) Parmi les nombreux travaux graphologiques consacrés aux écritures névrotiques, une attention particulière est apportée aux perturbations du rythme par W. H. Müller et A. Enskat, « Les troubles de l'évolution. Prédispositions aux conflits et structures névrotiques » (traduction C. de Bose), *La graphologie*, n° 94, p. 12-27, 1964.

(16) Voir, par exemple, C. G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme* (éd. du Mont-Blanc, Genève), chap. IV.

portent le cachet de la grâce par le seul attrait de la simplicité, de la douceur, de l'harmonie. » Ce sont celles qui, «... sous un aspect modeste, dégagent un charme discret... ». Aussi, le champ des écritures gracieuses est-il vaste, car il comprend aussi bien les plus hardies manifestations de l'art que les plus modestes tracés de plumes délicates.

« Avec l'écriture DESSINÉE le champ se localise et permet de mieux préciser l'origine du mouvement graphique. Nous avons donc rangé sous cette appellation les écritures dont les *tracés harmonieux et souvent soignés, originaux sans discordances, se rapprochent plus du dessin proprement dit que de la froide calligraphie*. L'écriture dessinée est une manifestation instinctive de l'*art* ; on y rencontre des *formes nobles* ; le *trait* est pur et nuancé, parfois exagéré de relief ou de dimension, mais toujours *harmonieux* et *vivant*. Les manifestations de l'écriture dessinée sont infinies, car, comme disait Georges Sand : s'il n'y avait qu'une école et qu'une doctrine dans l'art, l'art périrait vite faute de hardiesse et de tentatives nouvelles.

« Mais dans l'art, disait Sainte-Beuve, il n'y a que l'excellent qui compte. Aussi convient-il de ne classer parmi les écritures dessinées, c'est-à-dire *artistiques*, que celles qui par leur qualité méritent cette haute appellation. Il ne faut pas oublier que si l'Art est une des expressions de la liberté, il relève d'une autorité particulière, le Goût. Nous éliminerons donc soigneusement les écritures artificielles, discordantes, monotones, calligraphiques dont les tracés excessifs ou conventionnels sont incompatibles avec le *goût* qui est la marque principale des écritures dessinées. »

Cette définition est parfaitement claire. L'écriture dessinée ajoute aux courbes, aux volutes et à l'élégance de l'écriture gracieuse une note d'originalité. Le diagnostic avec l'écriture *ornée* (presque toujours de niveau médiocre, où les courbes et volutes se localisent volontiers aux majuscules) est en règle facile. La distinction avec l'écriture *artificielle* par fantaisie ou contrainte (où l'aspect recherché s'oppose à la spontanéité vivante) est aisée dans les cas typiques, mais elle se révèle quelquefois délicate, car tous les intermédiaires peuvent exister entre le dessin gracieux et l'exagération fantaisiste.

L'écriture dessinée ainsi définie est proche de l'écriture *ornementale* (Zierschrift) étudiée par Klages (Réf. 19, p. 207-214). Klages la distingue de l'écriture ornée où manquent la richesse de la Vie et la plénitude de l'Ame, et y souligne la dominance de la représentation sur l'expression (1).

(1) Pour plus de détails sur cette dominance et sur les discussions auxquelles elle a donné lieu, voir H. Pfanne, Réf. 29, p. 75-76.

Scanned by CamScanner

Nous présentons comme type d'écriture dessinée celle de l'artiste peintre et graveur Gabriel Belot (fig. 7-1). Elle est dessinée à un double titre.

1° D'abord, le scripteur accompagne sa missive de dessins qui représentent les idées exprimées dans le texte : le mot *heureux* lui suggère un oiseau qui chante puis des lapins folâtrant dans l'herbe fleurie. C'est un mode particulier d'écriture dessinée : l'écriture ILLUSTRÉE (2). Elle marque à l'évidence avec quelle spontanéité une idée évoque chez le scripteur une image visuelle, et avec quelle aisance la représentation visuelle se traduit plastiquement.

2° En second lieu et surtout, l'écriture elle-même est typiquement DESSINÉE : la grande originalité des formes, les tracés gracieux et clairs, les fortes inégalités de continuité, hauteur, largeur et pression font de chaque lettre ou groupe de lettres un véritable dessin, à la fois voulu et spontané (3). Le scripteur utilise — fait rare en 1938 — une plume épaisse, peut-être parce qu'elle se rapproche davantage d'un pinceau (4). L'écriture est exagérée avec ses renflements et acérations, ses élancements, ses majuscules en place de minuscules, elle présente quelques modes secondaires d'écriture à rebours (*a* typographiques, pression déviée). C'est bien celle d'un artiste, d'un créateur dans le sens le plus général du terme (G. Belot avait inventé un nouveau type de machine à imprimer), doué d'un tempérament exubérant. Sa nature bohème se plaît mal aux conventions sociales, et dans ses écrits il attaqua plusieurs fois l'académisme et les conventions en matière artistique.

L'écriture 7-2 est celle d'un architecte. Elle est aussi dessinée, mais le dessin n'a pas le cachet de fantaisie qu'il possédait dans l'exemple 7-1. Nous avons affaire à un homme cultivé et distingué

FIG. 7-1. — Écriture dessinée et illustrée du peintre graveur Gabriel Belot

(2) Ce terme semble avoir été employé pour la première fois par Isabelle von UNGERN-STERNBERG dans une monographie sur l'écriture de Rostand « Edmond Rostand ; des types visuels et auditifs à propos de l'écriture de Rostand » publiée dans *La graphologie*, numéro spécial 1904, p. 17-36. Un autographe « illustré » d'E. Rostand a été publié dans *La graphologie*, n° 45, p. 111, 1952.

(3) La parenté qui existe entre l'écriture et les dessins d'une même personne a été remarquée il y a longtemps : avant 1870 *L'autographe* présentait déjà des exemples fort suggestifs. Plusieurs graphologues ont essayé de préciser cette question. Citons E. KORFF (Réf. 27, p. 78-79), A. TEILLARD, « La graphologie et l'art », *La graphologie*, n° 36, p. 3-7, 1949, J. RIVÈRE, « Du retentissement des représentations dans l'écriture et la peinture », *ibid.* n° 100, p. 3-27, 1965, et S. BRÉSARD, « La signification psychologique du mouvement (2e partie) », *ibid.*, n° 106, p. 19-23, 1967 et *Empreintes* (Delachaux et Niestlé, 1968, p. 13). Sur les rapports entre l'écriture et les dessins chez l'enfant, voir M. BERNSON, *Du gribouillis au dessin* (Delachaux et Niestlé, 1957, 88 p.) et D. JANKE, *Handschriften und Baumzeichnungen von Kindern als Unterlage zur charackterologischen Beurteilung* (E. Reinhardt Verlag, Munich-Bâle, 1965, 76 p.)

(4) Cette écriture est pâteuse au sens de la *darstellende Teigigkeit* des auteurs allemands (cf. ci-dessous section 10, note 2), pour laquelle KLAGES donne comme interprétation la « spontanéité dans le plaisir des sens (parfois plus particulièrement [le] sens de la couleur) » (Réf. 19, p. 114).

Scanned by CamScanner

"It makes no difference to me at all.
How are the paintings? They are co[ming]
on. Art is long and very slow and I
dread to think of what time is doing.
I am in full swing however, and enjoying

Fig. 7-2.

(écriture claire, aérée, simplifiée, régulière), qui possède un sens artistique naturel (écriture dessinée, arrondie, presque ample) mais qui discipline son imagination (écriture sobre, juxtaposée, posée) par une contrainte équilibrée.

La figure 7-3 est dessinée, avec des traits personnels parfois gracieux et parfois recherchés. Elle est exagérée, surélevée avec des arqûres, nette avec quelques spasmes, très inégale de forme et continuité avec des juxtapositions « dynamiques ». Il s'agit d'un homme de qualité, à la politesse un peu recherchée.

Le spécimen que nous reproduisons (fig. 7-4) de l'écriture du

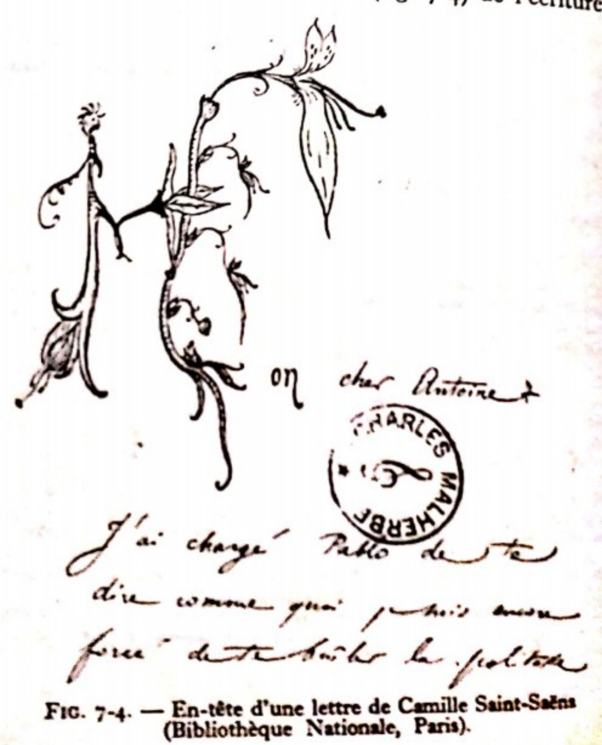


Fig. 7-4. — En-tête d'une lettre de Camille Saint-Saëns (Bibliothèque Nationale, Paris).

J'ose espérer, Monsieur, que vous aurez l'obligeance de
m'excuser ce mot, je crains les irrégularités des P.T.T.
Je crains la perte de votre étude graphologique de mes do-
cuments; et le fait que le chèque ait été touché le 25
septembre et que rien encore ne me soit parvenu, m'auto-
rise à supposer que le pli recommandé que vous m'aviez
adressé ait été victime des contingences postales.

Fig. 7-3.

compositeur Camille Saint-Saëns est *illustré* plutôt que vraiment dessiné. Le *M* est dessiné comme une enluminure qui représenterait une plante en fleurs ; il consiste en un grand nombre de volutes d'un goût parfois douteux ; il est compliqué jusqu'à la surcharge, soigné dans le détail. Les deux dernières lettres du mot *Mon* participent à l'exagération et à la contrainte de l'initiale. Tout cela contraste avec l'écriture du texte qui suit, rapide, simple et gracieuse. Ce document restreint est très insuffisant pour permettre une analyse, l'écriture de Saint-Saëns étant l'une des plus instables qui soient.

Fig. 7-5. — Écriture dessinée d'une enfant de douze ans.

Les écritures d'enfants dessinées sont très rares. La figure 7-5 en donne un exemple, œuvre d'une petite fille de douze ans. Cette écriture exceptionnelle a été publiée par A. Lecerf (Réf. 10, p. 218-221) avec le commentaire suivant :

« Voici maintenant [...] une écriture « dessinée » [...]. Il est de toute évidence que sa maîtresse ne lui a pas enseigné cette calligraphie qui frise l'extravagance. Il est facile de voir aussi, pour le graphologue, que [cette enfant] est douée d'un sens artistique indiscutable. Mais que de discordances dans une harmonie apparente ! En effet, le trait est « délicat » la boucle est « harmonieuse » ; l'élancement modéré, presque contraint, tantôt vers le haut (*ad astra*) ; tantôt vers le bas (*ad infernum*) . . .

« J'ai parlé de discordances dans l'harmonie, et il me faut expliquer ces deux termes qui paraissent contradictoires. [.....] Le cas est excessivement rare, et ne se rencontre que chez les grands artistes ou chez certains mystiques. Or nous sommes en présence de [l'écriture d'une] enfant qui est à la fois artiste et mystique. Elle s'apparente aux enluminures du moyen âge par la gracieuseté du geste, et aussi l'ornement, inutile en graphie, mais conforme aux traditions de l'art. Elle manifeste son mysticisme par l'élancement des finales verticales. Nous avons vu que cet élancement était à double sens : haut et bas. Lequel des deux prendra la prépondérance ? J'inclinerais à penser que l'élancement vers le haut subsistera alors que l'autre disparaîtra (du fait de la grâce du geste), mais c'est bien là l'occasion de provoquer la disparition du geste indésirable, tout en modérant le geste noble mais un peu exagéré. Quel beau champ d'expériences pour un graphologue ! »

De ce curieux spécimen il est intéressant de rapprocher l'écriture dessinée du jeune Arthur Rimbaud, l'adolescent génial qui à dix-sept ans composait le *Bateau ivre* et ouvrait de nouvelles voies à la poésie française. L'autographe que nous reproduisons (fig. 7-6) provient du manuscrit de « Soleil et chair », publié par A. Messein (Les manuscrits des maîtres, 1919) (5). L'écriture est très évoluée, liée, accélérée, aisée (grande supériorité intellectuelle, étonnamment précoce si on songe que Rimbaud avait quinze ans et demi !) ; mouvementée, très inégale de forme et des autres genres (imagination, émotivité) ; surélevée, spasmodique (autoritarisme et sensualité). Elle est dessinée avec spontanéité, présente de grands mouvements étendus par le haut (élancements) et par le bas (6) ; ces lancements, presque tous centripètes, constituent aussi

(5) L'écriture de Rimbaud a été étudiée par E. de Rougemont, H. de Bouillane de Lacoste et P. Izambard, « L'évolution d'Arthur Rimbaud d'après son écriture », *Mercure de France*, vol. CCLXXI, p. 458-495, 1936. D'autre part, c'est sur l'analyse des variations des formes de ses lettres entre 1870 et 1875 qu'H. de Bouillane de Lacoste (*Rimbaud et le problème des Illuminations*, Mercure de France, 1949, 268 p.) s'est fondé pour affirmer, contrairement à l'opinion jusque-là admise, que les *Illuminations* sont postérieures à *Une saison en Enfer* ; on trouvera un bref compte rendu de cette thèse dans M. Delamain, « La graphologie appelée au procès Rimbaud », *La graphologie*, n° 38, p. 18-24, 1950 et n° 46, p. 20-21, 1952. Signalons que de nombreux écrits spontanés de Rimbaud sont aussi « illustrés ».

(6) Cette ambitendance dans la direction des lancements finals est comparable à celle qu'on observe dans la figure 7-5. Il est intéressant de signaler que le Principal du Collège de Charleville émit à propos de Rimbaud, alors âgé de treize

Scanned by CamScanner

Je crois en toi ! je crois en toi ! Divine mère,
Aphrodité marine ! — Oh ! la route est amère
Depuis que l'autre Dieu nous attelle à sa croix ;
Chair, Marbre, Fleur, Vénus, c'est en toi que je crois !
— Oui, l'Homme est triste et laid, triste sous le ciel vaste,
Il a des vêtements, parce qu'il n'est plus chaste,
Parce qu'il a sali son fier buste de dieu,
Et qu'il a rabougri, comme une idole au feu,
Son corps Olympien aux servitudes sales !

Fig. 7-6. — Écriture d'Arthur Rimbaud dans sa seizième année.

des complications (fantaisie, désharmonie). Le tempérament est nerveux-sanguin (il paraît presque sanguin-nerveux sur cet autographe, un des plus « exaltés » de Rimbaud). Ces associations de signes imposent comme diagnostic : enthousiasme, grande imagination visuelle, mais dérèglement. Tel est, précisément, l'état mental dans lequel se trouvait Rimbaud à cette époque : d'un an exactement plus tard datera la fameuse *lettre du voyant* où il écrira : « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poëte se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. [...] Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à *l'inconnu* ! »

***

L'écriture dessinée évoque un problème touchant l'histoire de l'écriture : serait-elle une survivance des siècles passés, un retour à des époques où toute écriture était encore un dessin ?

L'écriture dessinée est rare de nos jours, plus rare même actuellement qu'il y a un demi-siècle : cela reflète sans doute la mentalité de notre époque utilitaire et pressée (7), qui se sert de l'écriture comme d'un moyen de communiquer les idées sans s'intéresser au cachet esthétique qui peut s'y attacher. Les écritures dessinées étaient au contraire plus fréquentes au XVI[e] siècle ; les manuscrits du Moyen Age et leurs magnifiques graphismes, à la fois illustrés et dessinés, sont connus même des profanes. Le scripteur du XX[e] siècle qui possède une écriture dessinée serait ainsi quelqu'un qui ne vit pas complètement selon nos critères d'utilitarisme pragmatique, mais, éprouvant le besoin de « faire beau » lorsqu'il transmet un message, participe au détachement du Moyen Age, au culte de la beauté de la Renaissance.

C'est seulement dans l'écriture ornementale (8) que l'écriture est utilisée pour sa valeur esthétique, l'aspect « communication » passant au second plan : nous songeons aux inscriptions sur les monuments où l'effet esthétique de l'écriture est obtenu en tenant compte de la dimension et de la forme des lettres, de leurs positions, espacements et directions respectifs, enfin de leur mode d'inscription (relief, couleur). Un exemple en sont les inscriptions décoratives de versets coraniques dans les mosquées ou les intérieurs de maisons arabes (au-dessus des cheminées, sur les lampes en cuivre, etc.). Dans l'Europe moderne nous ne voyons guère de cas analogues à citer (9), sinon peut-être certaines affiches publicitaires où le dessin de l'écriture est autant mis à contribution que la signification des mots écrits (10).

ans, une réflexion étonnamment semblable aux considérations d'A. Lecerf sur l'écriture 7-5 : « Rien de banal, dit-il, ne germe dans cette tête, ce sera le génie du mal ou celui du bien. » Rapprochons ces jugements de la thèse de S. Fumet, *Rimbaud mystique contrarié* (Plon, 1966).

(7) Voir M.-T. Delamain, « Perspectives et relativité de la vitesse », *La graphologie*, n° 94, p. 3-12, 1964.

(8) Nous utilisons cette fois le mot dans un sens différent de la Zierschrift de Klages.

(9) Les phrases de Paul Valéry qu'on lit sur les murs du palais de Chaillot ont été étudiées du point de vue de leur effet esthétique — mais la cause finale de leur inscription est surtout la pensée qu'elles transmettent.

(10) Voir A. Teillard, Réf. 34, p. 199-202, et M. Delamain, « Graphologie publicitaire », *La graphologie*, n° 72, p. 17-24, 1958 et n° 77, p. 18-24, 1960.

Les rapports historiques de l'écriture et du dessin posent un autre problème. On sait (11) que toute écriture a commencé par être un dessin, les premiers hommes qui voulaient écrire s'étant efforcés de reproduire par leurs dessins l'objet ou l'acte qui les intéressait. Nombre d'écritures de peuples anciens ou primitifs sont restées à un stade « pictographique ». Ne peut-on considérer le recours à l'écriture dessinée comme un « retour » à ces modes ancestraux ?

Une telle assimilation serait vite abusive, et reposerait sur des confusions. Il est exact que les écritures primitives ont d'abord consisté en dessins (écriture *représentative* ou *sémasiographique*) avant de devenir phonétiques (12). Mais les dessins du stade sémasiographique n'ont pas une fonction esthétique : ils visent à transmettre un message, donc remplissent la *même fonction qu'une écriture phonétique* comme la nôtre. Aussi pour le « primitif » qui écrit avec des signes représentatifs, la beauté du dessin passe au second plan par rapport à sa clarté, exactement comme la beauté du graphisme est secondaire par rapport à la lisibilité pour l'Européen du XXe siècle qui écrit en français ou en anglais. L'écriture dessinée telle que nous l'avons envisagée se distingue des écritures ordinaires en ce qu'elle participe à l'*art pictural*, mais elle n'a rien à voir avec les écritures « pictographiques » de l'antiquité (13). Pour avoir recours à une comparaison moderne : une photographie a pour fonction (comme l'écriture) de fixer un certain nombre d'informations, alors qu'un tableau d'art (comme un dessin d'art) vise des buts esthétiques ; l'analogue de l'écriture dessinée serait une photographie artistique.

Ces considérations se laissent aussi exprimer en recourant à la distinction qui existe entre signal (ou indice), signe et symbole (14). Toute écriture, que les caractères qu'elle utilise soient représentatifs, représentatifs stylisés ou non représentatifs, transmet un message intelligible pour qui en connaît le code, et ce code est une convention sociale : à ce titre même les écritures primitives « pictographiques » sont du domaine du *signe*. Au contraire l'écriture dessinée ajoute au message un élément individuel antérieur au langage, qui se situe sur le plan du *symbolisme*.

***

L'écriture dessinée soulève un autre problème. S'il est vrai, selon la formule célèbre de Pulver, que l'écriture est un dessin inconscient, l'écriture dessinée ne serait-elle pas un dessin particulièrement « libre » (au sens de Crépieux-Jamin), donc se prêtant spécialement bien à fouiller les profondeurs de l'inconscient ? Dans cette voie on aboutit rapidement au problème de l'inconscient collectif avec son aspect anthropologique.

(11) Sur l'histoire de l'écriture, voir Ph. Berger, *Histoire de l'écriture dans l'Antiquité* (Imprimerie Nationale 1891, 389 p.), ou l'ouvrage plus moderne publié par le Centre international de synthèse *L'écriture et la psychologie des peuples* (A. Colin, 1963, 380 p.). On lira aussi avec intérêt l'ouvrage clair et synthétique d'I. Gelb, *A study of writing* (University of Chicago Press, 1951, 319 p.).

(12) L'écriture *sémasiographique* consiste à faire un dessin représentant l'objet à évoquer ou, dans un deuxième stade, représentant un objet qui lui est attaché par un lien mnémonique (armes de chevalerie, enseignes, etc.), compréhensible seulement pour qui connaît ces correspondances. L'écriture *phonétique* a été utilisée par les Mayas et les Aztèques pour les noms propres ; au Moyen-Orient elle est née (par la notation de noms propres sous forme de « rébus ») vers la fin du quatrième millénaire avant Jésus-Christ chez les Sumériens, d'où elle se propagea chez les peuples voisins ; de syllabique elle devint alphabétique avec les Phéniciens et les Grecs.

(13) Signalons toutefois un cas extrêmement particulier : lorsqu'un écclésiastique marque une croix après sa signature, ou un franc-maçon trois points, on a affaire à un mode d'écriture illustrée qui correspond exactement au deuxième stade de l'écriture sémasiographique (cf. note 12).

(14) Cette distinction, faite par de nombreux auteurs, est précisée notamment par E. Ortigues, *Le discours et le symbole* (Aubier, 1962, p. 39-69).

Les graphologues avaient cherché depuis longtemps dans les signatures — gestes plus souvent dessinés que le texte, parce que leur lisibilité n'est pas exigée, ce qui permet davantage de s'éloigner de la calligraphie — des dessins correspondant à la profession du scripteur ou à ses préoccupations préconscientes : palette et pinceaux dans la signature d'un peintre, bateau dans celle d'un explorateur, potence et corde chez un candidat au suicide, fœtus chez un sujet préoccupé par une prochaine naissance illégitime, etc. De telles remarques ne sont plus des curiosités isolées depuis que la psychologie, cessant de se limiter à l'homme « blanc, adulte et civilisé », a abordé le domaine de l'activité inconsciente et s'est intéressée à la psychologie des peuples « primitifs ». De même que la psychanalyse, dans son étude des contenus de l'inconscient, a rapidement rencontré la mythologie et la magie (on connaît, notamment, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* et *Totem et tabou* de Freud), de même certains graphologues, cherchant à interpréter les dessins inconscients dans l'écriture d'un homme du XXe siècle, ont été conduits à les comparer à des dessins de primitifs liés à des préoccupations religieuses, à des rites magiques.

On est ainsi amené, une seconde fois, à rapprocher l'écriture dessinée des représentations de primitifs, mais sous un angle tout différent du paragraphe précédent. De tels rapprochements ont été faits, notamment, par B. Bernson dans un cours (non publié) sur *Les dessins inconscients dans l'écriture* professé à Paris en 1952-1953, et par M. Loeffler-Delachaux dans son livre *La préhistoire de la graphologie : de l'écriture à la magie* (15).

B. Bernson a étudié, par exemple, les écritures qui dessinent des *nœuds*, et cherché une interprétation dans le symbolisme général du nœud : le nœud utile attache, unit ; le nœud acquisitif attrape ; le nœud dangereux étrangle ; l'absence de nœud, enfin, empêche toute fixité, toute stabilité. Ce symbolisme, vécu dans d'innombrables rites et cérémonies magiques de peuples primitifs ou anciens, survit dans des superstitions encore courantes de nos jours, il est retrouvé enfin par certains malades mentaux au cours de leurs comportements régressifs. D'où l'idée que, dans les enroulements de leurs écritures rigides, les obsédés reproduisent le nœud qui étrangle ; les boucles de l'écriture annelée (cf. section 5) forment des nœuds qui capturent (« lassos ») ; les écritures imprécises, lâchées, filiformes, crénelées manquent de nœuds qui lieraient le scripteur à des valeurs sociales ; les écritures harmonieuses enfin (ni jointoyées ni crénelées) expriment l'équilibre de personnalités convenablement structurées, justement grâce à leur intégration interne et à leur insertion satisfaisante dans un système de valeurs stables.

M. Loeffler-Delachaux présente plusieurs interprétations du même type. Par exemple les jambages et paraphes plongeants fermes — signe classique d'insertion dans le réel et de volonté stable (16) — sont rapprochés du geste rituel d'enfoncer un bâton dans la terre en signe d'établissement fixe. Les paraphes enveloppants — fréquents dans les signatures de paranoïaques et bien expressifs de leur méfiance à l'égard de tout ce qui les entoure — ont exactement la signification des « cercles magiques » protecteurs tracés par les magiciens, et encore de nos jours par des gens superstitieux contre le mauvais sort. Les hampes des majuscules *P*, *B*, *D*, *R* sont rapprochées des parasols « exclusivement réservés aux souverains et aux images des dieux, en Chine, en Inde, au Siam, en Arabie, en Éthiopie, en Birmanie, au Yémen, au Maroc, et finalement en Grèce » et du dessin en double volute qui, placé au-dessus d'un signe graphique, lui confère la signification de grandeur dans les hiéroglyphes hittites : on rapproche

(15) Payot, 1966, 178 p. Les extraits cités ci-après de ce livre se trouvent aux pages 52-55, 132-133, 155-160, 163-164, 126, 164.

(16) Le paraphe de Liszt à la figure 33-1 en est un exemple, encore qu'il soit plus « vibrant » que ferme (*désir* d'insertion et stabilisation, avec une touche d'anxiété).

cela du fait, reconnu empiriquement par les graphologues, que le dévelo pement de ces majuscules est lié à l'opinion que le sujet a de lui-mêm notamment en rapport avec sa position sociale.

L'auteur résume ainsi sa pensée : « Les écritures des civilisés du XX siècle contiennent bel et bien, greffés sur les schémas scolaires, *une qua tité de signes empruntés aux pratiques des sorciers* [. . .]. Une différence di tingue pourtant le sorcier du scripteur. Le premier agit consciemment volontairement tandis que le second ne sait pas ce qu'il fait ni pourqu il le fait [. . .]. En présence de ces témoignages répandus avec une extrên abondance dans la grande majorité des écritures, sans distinction de rac de nationalité, de croyance ou d'incroyance, de culture ou d'inculture, situation sociale et de type caractériel, une certitude s'imposait. Il falla admettre l'envahissement de la psyché moderne par une énorme vague facteurs inconscients issus de la préhistoire. »

La mise en évidence de telles similitudes présente un intérêt inconte table. Elle reflète le développement récent des sciences humaines, grâc auquel le domaine de la psychologie s'est élargi jusqu'à côtoyer l'anthrop logie culturelle. La découverte d'analogies entre notre psychologie d'Euro péens du XX[e] siècle et le psychisme d'hommes d'autres lieux d'autres époques confirme que tous les hommes, de même qu'ils ont même constitution anatomo-physiologique, possèdent des *structures psy chiques communes* d'où résultent, pour tous, des types fondamentaux de réac tion semblables. Ce n'est pas autre chose qu'exprime la notion jungienn d'*inconscient collectif* (17).

Cela dit, nous conseillerons aux graphologues de ne s'engager dans c type d'interprétations qu'avec une grande prudence. D'une part il repos sur des analogies, or une analogie suggère un rapport mais n'apporte pa de preuve par elle-même : la validité d'interprétations fondées sur de similitudes telles que celles citées plus haut est sujette, dans chaque cas à la règle de n'interpréter un signe qu'en fonction d'un examen d'ensembl de l'écriture, c'est dire qu'elles ne dispensent pas de l'application complèt de la méthode graphologique. D'autre part il faut, pour établir des rappro chements entre deux domaines, bien les connaître tous les deux afin d'êtr au fait de la signification exacte de chacun des deux termes qu'on met en regard (18) : de graves mécomptes attendent le graphologue qui se hasar derait trop hardiment à jouer dans son cabinet à l'anthropologue amateur.

(17) La notion de l'existence d'un inconscient collectif est beaucoup moins mystérieuse qu'on ne le pense quelquefois. Les objections qu'on lui oppose por tent contre des formulations qui ont le tort d'évoquer la thèse de la répétition de la phylogénie par l'ontogénie ou de sembler postuler la transmission hérédi taire des caractères acquis (comme quelques passages de *Psychologie de l'incons cient*) ou contre la notion, difficile à conceptualiser, de l'inconscient collectif d'une époque, d'un peuple (par exemple dans *Aspects du drame contemporain*). Mais la notion d'inconscient collectif ne consiste pas à postuler une « résurgence » de comportements ancestraux datant de millénaires et conservés grâce à une mys térieuse hérédité : elle constate tout simplement le fait, bien difficile à mettre en doute, que, possédant la même structure que les hommes de tous les temps (psy chique aussi bien qu'anatomique), nous sommes capables des mêmes formes pri mitives de réaction. Voir, par exemple, *L'énergétique psychique* (George, Genève, 1956), p. 94-105, J. JACOBI, *Complexe, archétype, symbole* (Delachaux et Niestlé, 1961), p. 31-63, et les discussions très claires de C. BAUDOUIN (*L'œuvre de Jung*, Payot, 1963, p. 56-71 et 177-194) et de J. PIAGET (*La formation du symbole chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, 1965, p. 205-211).

(18) Jung possédait des connaissances étendues d'histoire des religions, et entreprit plusieurs voyages d'études chez les primitifs d'Afrique et d'Amérique. Plusieurs passages des ouvrages *Totem et tabou* et *Psychologie collective et analyse du moi* ont malheureusement vieilli parce que les travaux subséquents de l'an thropologie et de la psychologie sociale ont infirmé certaines données sur les quelles Freud s'était appuyé.

8. L'ÉCRITURE DISCORDANTE

L'écriture discordante a été étudiée à plusieurs reprises par CRÉPIEUX-JAMIN (Réf. 4, p. 111-125 et 5, p. 241-245). C'est une espèce bien connue, et même appréciée par les débutants en graphologie à qui elle procure souvent leurs premiers succès.

Nous lui consacrerons néanmoins une section parce qu'il y a, depuis Crépieux-Jamin, du nouveau à écrire sur la signification de cette espèce. D'une part A. Lecerf, dans un travail important, a étudié les écritures discordantes de plusieurs genres et a montré leur fréquence dans les anomalies du comportement sexuel ; d'autre part, du point de vue théorique, nous pensons que la place importante que joue l'écriture discordante en graphologie peut être rapprochée de l' « hypothèse de la déviation » formulée par I. Berg à propos des tests mentaux.

***

A) Écriture discordante et anomalies sexuelles.

CRÉPIEUX-JAMIN mentionne dans l'*ABC de la graphologie* que la discordance peut concerner tel ou tel genre graphique, mais qu'elle en touche exceptionnellement plus de deux : « Il y a des discordances de tous les genres, c'est-à-dire de vitesse, de pression, de forme, de dimension, de direction, de continuité, d'ordonnance. Mais les écritures ne sont jamais discordantes que sous un ou deux aspects. Davantage serait un désordre affreux, le oui et le non mêlés, la confusion entre le petit et le grand, entre la droite et la gauche, entre l'angle et la courbe, etc. »

Des écritures discordantes par plus de deux genres existent cependant. Comme Crépieux-Jamin l'avait pressenti (« un désordre affreux »), elles traduisent des déséquilibres importants de la personnalité et des anomalies du comportement. A. LECERF a en effet montré que la présence de discordances touchant plusieurs genres est un indice fréquent de comportement sexuel anormal.

Ce travail a son origine dans l'étude systématique de plus de mille écritures d'anormaux sexuels recueillies entre 1928 et 1932 par M. DELPECH

de Frayssinet (1), conseiller près notre ambassade en Allemagne, à l'Institut für Sexualwissenschaft (Institut de sexologie) fondé à Berlin par le Dr Magnus Hirschfeld. Ce centre scientifique était à la fois un institut de recherche pour l'étude des questions sexuelles et une maison de cure où les anormaux pouvaient vivre librement selon les tendances de leur sexe psychique et même faire procéder sur eux-mêmes à des opérations audacieuses. A chacun des patients qui s'y présentaient était remis un questionnaire psycho-biologique en dix-sept pages comportant 137 questions relatives à ses ascendants, son enfance et sa jeunesse, ses caractéristiques corporelles et psychiques, sa vie sexuelle. L'Institut du Dr Hirschfeld fut supprimé par le gouvernement hitlérien. Mais M. Delpech de Frayssinet y avait recueilli une documentation unique de plus d'un millier d'écritures de patients, avec des questionnaires complets, des photographies et des observations parfois étalées sur plusieurs années.

Puis M. Delpech de Frayssinet remit l'inestimable dossier à A. Lecerf qui passa plusieurs années à l'étudier, et en tira la substance d'un livre *L'écriture des anormaux sexuels*, où sont décrits et situés du point de vue psychiatrique et psychanalytique les divers types d'anomalie (narcissisme, onanisme ; satyriasis-nymphomanie ; homosexualité, lesbianisme ; éonisme, castration ; pédophilie, gérontophilie ; bisexualité, hermaphrodisme, infantilisme ; impuissance, frigidité ; sadisme, masochisme ; exhibitionnisme ; fétichisme, bestialité, scatophilie ; crimes sexuels), illustrés par près de cent cas, accompagnés chacun de l'observation clinique et de l'analyse de l'écriture. Malheureusement ce travail original, d'un immense intérêt pour les graphologues et les médecins, ne trouva pas d'éditeur à cause du sujet très spécialisé. Nous avons le privilège d'en posséder le manuscrit, avec sa documentation unique.

Un travail d'une telle richesse par l'intérêt des cas étudiés, par la vie et l'approfondissement des observations, ne se laisse pas condenser en une dizaine de pages. Dans le cadre de cette section nous nous contenterons de résumer les conclusions les plus générales d'A. Lecerf et de présenter quelques exemples.

A. Lecerf a énoncé, dans la conclusion de son étude, les lois suivantes :

1° alors que dans la population moyenne on ne trouve que quelques % d'écritures discordantes, les *deux tiers des anormaux sexuels ont des écritures discordantes* ;

2° les écritures discordantes par plusieurs genres sont rarissimes dans la population générale ; au contraire, une proportion notable des anormaux sexuels présente des *discordances de trois genres* et même plus ;

3° les espèces suivantes sont beaucoup plus fréquentes chez les anormaux sexuels que dans la population moyenne : écritures *saccadée, surélevée, spasmodique, lente, tremblée, monotone*.

Pour la pratique du diagnostic graphologique :

1° la présence de *discordances touchant plusieurs genres* doit toujours évoquer le déséquilibre tempéramental avec la possibilité d'*anomalies sexuelles autant que caractérielles* ;

(1) Le comte Delpech de Frayssinet est connu des graphologues par son *Memento de graphologie* (Payot, 1948, 286 p.).

2° la probabilité de ce diagnostic est très élevée si l'écriture est, en outre, *monotone* : « la discordance dans la monotonie, c'est-à-dire la même discordance se répétant de façon stéréotypée dans un milieu déjà monotone, [est] le signe le plus intense de déséquilibre psychique, si l'on excepte les graphismes tout à fait incohérents des excités maniaques et des grands délirants. »

Certains lecteurs s'étonneront peut-être de voir « les » anomalies sexuelles envisagées globalement, alors qu'elles sont infiniment variées non seulement par leur symptomatologie mais par les maladies mentales (au sens large) qui leur sont sous-jacentes (2) : la seule manière de les aborder n'est-elle pas l'approche clinique approfondie de chaque cas individuel ? En réalité, si l'approche clinique est fondamentale, des évaluations globales sont parfaitement légitimes et utiles. Le travail d'A. Lecerf utilise les deux méthodes : d'une part il étudie une centaine de cas individuels (avec pour chacun histoire des troubles, résumé de l'observation médicale, analyse graphologique et souvent photographie du sujet) ; d'autre part le nombre des observations permet des conclusions statistiques, que nous venons de résumer. Au § B ci-dessous nous donnerons d'autres exemples de l'intérêt de l'approche statistique pour la détection d'anomalies comportementales.

***

Afin d'illustrer ces notions nous allons maintenant présenter un certain nombre d'écritures d'anormaux sexuels. Nous ne chercherons pas à procéder à une étude complète de chacune d'elles mais concentrerons, en application de ce qui précède, notre attention sur l'observation des discordances et éventuellement de la monotonie (3).

L'écriture 8-1 présente plusieurs discordances dans un milieu graphique évolué. Les discordances touchent : 1) la pression à cause des spasmes (renflements, massues ; noter aussi le relief occasionnellement à rebours), 2) la vitesse et la continuité (interruptions brusques d'un mouvement d'autre part accéléré ; tracés régressifs coexistant avec des étalements), 3) la dimension (surélévations et élancements exagérés s'opposant à plusieurs tracés filiformes). Le rythme de l'écriture, désharmonique, témoigne déjà du déséquilibre. Spasmes et gonflements précisent qu'il touche la sphère sexuelle, avec un dérèglement en hyper. Le scripteur, de fait, possède un esprit original mais est un terrible tyran pour son entourage ; c'est un débauché, cruel avec ceux qu'il aime.

(2) Il n'est guère de trouble psychique qui ne touche la sphère sexuelle, de sorte que l'étude des anomalies du comportement sexuel conduit à passer en revue toute la psychiatrie.

(3) Le seul livre consacré entièrement, à notre connaissance, aux rapports de la sexualité et de l'écriture est l'ouvrage (en allemand) de H. Jacoby, *Écriture et sexualité*, que nous n'avons malheureusement pu nous procurer. On en trouvera une analyse par le Dr W. Bischler sous le titre « Graphologie et sexualité » dans *La graphologie*, n° 58, p. 6-12, 1955.

Ma femme et moi, même vous disons à vous deux, nos sentiments de sympathie. Cordialement à vous.

FIG. 8-1. — Discordances touchant plusieurs genres graphiques (pression, vitesse, *continuité, dimension*) et désharmonie : *dégénéré supérieur, anormal sexuel.*

Dans l'espoir de vous compter parmi nos hôtes, veuillez agréer, Monsieur le Consul, nos salutations les plus distinguées.

Monsieur le Comte

FIG. 8-2. — Discordances touchant plusieurs genres (pression, dimension, forme), écriture très inharmonieuse : anormal sexuel, escroc.

L'écriture 8-2, dont le niveau d'évolution est très inférieur à celui de la précédente, est discordante : 1) de pression, avec des fuselages, des massues et des acérations (noter, en contraste, la légèreté des accents), 2) de dimension (surélévation) et 3) de forme (simple et compliquée, gonflée et étrécie). C'est l'écriture d'un anormal sexuel (discordances, spasmes, gonflements), fourbe (écriture com-

pliquée-régressive), vaniteux (écriture surélevée-gonflée) et méchant (acérations). La résultante donne le déséquilibre sexuel et la domination agressive par la tromperie. Cet homme a eu plusieurs fois affaire aux tribunaux pour s'être livré à des actes impudiques sur des mineurs, et aussi pour chantage et abus de confiance.

Nous proposons comme modèle d'écriture discordante et monotone la figure 8-3, provenant d'une femme cultivée mais déséquilibrée, érotomane, avec des tendances lesbiennes plus ou moins latentes. Cette écriture est discordante de pression (renflée à légère, avec une pression déviée typique), de dimension et de forme (gonflée dans la zone moyenne avec étrécissements dans l'inférieure et une zone supérieure inexistante), enfin d'ordonnance (marges à droite et non à gauche, enchevêtrements). Elle est monotone de dimension (cylindrique), d'inclinaison (renversée), monotone dans son mouvement général d'enroulement gonflé (commun aux ovales et aux guirlandes) et dans le rythme de sa pression déviée.

Le scripteur 8-4 est un criminel sexuel : lassé de l'amour de sa maîtresse, il lui offrit une fête sur l'herbe et au dessert lui logea

FIG. 8-3. — Discordances de plusieurs genres (pression, dimension, forme, ordonnance) avec monotonie.

FIG. 8-4. — Discordances multiples et monotonie.

sans discussion préalable une balle dans la tempe. Au premier plan de la définition de l'écriture il convient de placer la monotonie et le spasme (fuseaux) acéré. Vient ensuite la discordance entre le texte (simple), l'en-tête et surtout l'adresse (exagérée, surélevée, ornée, compliquée) — mais la monotonie est constante. Cela donne comme résultante un monomane sadique et exalté.

Fig. 8-5. — Discordances de plusieurs genres avec monotonie.

L'écriture 8-5 est également typique des discordances touchant plusieurs genres (renflements et fuseaux ; gonflements et lancements surélevés-acérés dans un milieu lié-jointoyé-inhibé), avec une très grande monotonie dans les discordances elles-mêmes. C'est un dangereux obsédé sexuel.

La figure 8-6 montre l'écriture d'une femme lesbienne active. Les discordances touchent la dimension, la forme, l'ordonnance (enchevêtrements) et un peu la pression (quelques spasmes). On notera que certains mots sont écrits d'un mouvement plus calme, presque harmonieux.

La figure 8-7 rassemble trois fragments d'écritures de jeunes homosexuels masculins. Les discordances de celle du haut touchent la majorité des genres graphiques : avant tout la pression (renflements, massues et quelques acérations dans un milieu d'autre part léger) mais aussi la direction et la vitesse (lancements exagérés dans un milieu graphique inhibé, jointoyé et renversé), occasionnellement la forme et la dimension. Les deux autres écritures sont infantiles (cf. section 13), vulgaires, « fermées », elles comportent des discordances polymorphes que le lecteur analysera sans peine. Celle du milieu est floue, tordue, concave ; c'est l'écriture d'un homosexuel passif, qui a des prétentions littéraires. Celle du bas, très nourrie et ferme, est l'œuvre d'un homme qui

Fig. 8-6. — Écriture d'une femme lesbienne.

fait le trottoir à Paris travesti en femme ; il a une poitrine féminine grâce à des hormones que lui fournissent des médecins (il y en aurait plusieurs) de sa clientèle régulière. C'est un sujet énergique, cynique, jaloux ; dépourvu d'instruction mais possédant un quotient intellectuel élevé, il a acquis par son « métier » une fortune assez importante.

Fig. 8-7. — Trois écritures d'homosexuels masculins.

Fig. 8-8. — Discordances multiples et monotonie.

L'écriture 8-8 est puérile, inhibée (petite, jambages « atrophiés », tracés étriqués), pâteuse avec quelques torsions. Dans ce milieu évolué (écriture petite, sobre, simplifications) et inhibé, les discordances sont discrètes ; elles existent cependant (écriture puérile à évoluée, marge à droite et non à gauche, nombreuses petites inégalités de dimension et d'inclinaison qui s'opposent à la chute monotone des lignes), et sont associées à une certaine monotonie de forme et de direction générale. C'est donc, malgré le faible étalage des signes, une écriture d'anormal sexuel. Il s'agit, en fait, d'un sujet dont l'activité sexuelle se limite à un auto-érotisme frénétique et à la fréquentation de prostituées.

B) Écriture discordante et hypothèse de la déviation.

L'écriture discordante possède donc un intérêt graphologique de tout premier plan : d'une part elle conduit à des interprétations classiques que l'expérience vérifie avec une grande constance, d'autre part des discordances touchant plusieurs genres permettent d'inférer la forte probabilité d'anomalies du comportement sexuel.

Nous avions été frappé depuis longtemps par cette valeur séméiologique, à laquelle peut seul prétendre un nombre extrêmement réduit d'espèces, et en cherchions une explication théorique. Lorsque nous eûmes connaissance des travaux d'I. Berg sur l'*hypothèse de déviation*, il nous sembla possible de lui rattacher ce privilège de l'écriture discordante (4).

Rappelons que Berg a formulé l'hypothèse (5) que, lorsque les réponses d'un sujet sont déviantes (ou aberrantes), c'est-à-dire s'écartent fortement dans un test des réponses habituellement données, cette « tendance à la déviation » est presque toujours générale. Autrement dit, c'est l'indice d'un trait de la personnalité : il y a toute probabilité que le sujet donnera des réponses déviantes aux autres tests et aura dans la vie un comportement déviant, c'est-à-dire anormal. L'intérêt de cette hypothèse est que le sujet fournira des réponses déviantes dans des tests au contenu apparent très différent. Berg écrit avec quelque défi : « l'important n'est pas le contenu du test mais la déviation de la réponse [. . .]. On peut obtenir d'utiles renseignements sur la personnalité à partir de l'algèbre ou de l'histoire. » L'hypothèse de Berg a été appliquée à des études statistiques sur des réactions aussi variées que les goûts et aversions culinaires, le phénomène autokinétique, les modalités du conditionnement au clignement, les réponses au Perceptual Reaction Test ; elle a suscité des travaux sur les réponses à ce dernier test, au MMPI et à la Gough Adjective Check List. Cet ensemble d'études converge pour justifier l'hypothèse et montrer la possibilité de déceler des anomalies du comportement par des instruments de diagnostic dépourvus de relation apparente avec ces troubles (6).

Or l'espèce discordante est justement un type d'écriture défini par des caractères « déviants » : inégalités excessives, exagérations — termes après lesquels il faut justement sous-entendre « par rapport aux écritures habituellement rencontrées ». Au sens de Berg une écriture discordante est, avec d'autant plus de certitude qu'elle est discordante par plusieurs genres, un comportement déviant dans le domaine scriptural. D'après l'hypothèse de la déviation on est donc en droit d'en inférer, avec une très haute pro-

(4) L'hypothèse de Berg expliquerait aussi, selon nous, la grande valeur séméiologique de l'écriture à rebours (cf. ci-dessous section 14, § G).

(5) La notion de réponse déviante avait déjà été mentionnée à propos du dépouillement du test d'association de Jung et du test de Rorschach. L'hypothèse de la généralité des réponses déviantes a été explicitée pour la première fois par Irwin A. Berg dans « Response Bias and Personality : the Deviation Hypothesis », *J. Psychol*, vol. 40 (1), p. 61-72, 1955, puis de façon plus accessible au public non spécialisé dans « Deviant Responses and Deviant People : the Formulation of the Deviation Hypothesis », *J. Counsel. Psychol.*, vol. 4(2), p. 154-161, 1957. Le lecteur que la question intéresse consultera aussi Eugene H. Barnes, « Response Bias and the MMPI », *J. Consult. Psychol.*, vol. 20(5), p. 371-374, 1956, et Irwin A. Berg, « The Unimportance of Test Item Content », in Bass and Berg, *Objective Approaches to Personality Assessment* (Van Nostrand, 1959, p. 82-99).

(6) Certaines études visent même à préciser la nature des troubles du comportement à partir de configurations statistiques de l'ensemble des réponses déviantes. Ainsi E. Barnes a étudié sous l'angle de l'hypothèse de déviation les réponses de sujets au MMPI et, dans une étude statistique portant sur 550 malades et 1700 sujets normaux, montré que les réponses aberrantes sont stables et permettent même de poser des diagnostics (Thèse à Northwestern University et référence citée à la note précédente).

babilité, que le comportement du scripteur présente d'importantes anomalies. Oserons-nous dire qu'il n'y a qu'un pas de là à prévoir des anomalies dans l'ordre sexuel, l'équilibre dans ce domaine étant l'un de ceux où la normalité adulte est le plus fragile à l'égard de tout élément de déséquilibre de la personnalité ? Le diagnostic de l'anormalité sexuelle par les discordances de l'écriture apparaitrait alors comme le prototype du diagnostic, sur lequel insiste Berg, d'un comportement pathologique dans un « domaine critique » par une épreuve dont le contenu apparent est parfaitement neutre par rapport à ce domaine critique.

Cette discussion évoque un problème soulevé par P. Brabant (7). Cet auteur rappelle que la proposition selon laquelle le scripteur traduit dans l'écriture tout son style de comportement (imprégnant ses gestes, son allure, son travail, ses diverses productions) est en réalité un postulat. « L'écriture n'est pas un miroir ; elle est la trace laissée par un certain comportement. Or il n'y a aucune raison de croire que l'écriture constitue un comportement à part, où doive nécessairement se récapituler et se résumer tout notre psychisme ; *c'est un secteur limité de notre comportement, situé au même niveau que les autres*, soumis aux mêmes conditions psychologiques » (p. 10). Cela situe dans une vaste perspective méthodologique les « écritures-piège » connues depuis longtemps par les graphologues, dont les scripteurs se comportent autrement quand ils écrivent que dans leur vie personnelle, familiale ou professionnelle (8). Une telle réserve de prudence méthodologique est tout à fait justifiée, et applicable aussi bien aux tests (leur interprétation repose sur le postulat implicite qu'ils fournissent des échantillons représentatifs de l'ensemble des conduites du sujet).

A la question ainsi posée de savoir dans quelle mesure l'écriture est un secteur privilégié du comportement, révélant l'ensemble des conduites du sujet, l'hypothèse de Berg laisse espérer une réponse optimiste pour les types d'écriture qui présentent les caractères de comportements déviants, c'est-à-dire que le risque est particulièrement minime, avec ces écritures, d'achopper sur les difficultés exceptionnelles soulignées par P. Brabant. Ces écritures sont, avant tout, les espèces exagérée (déviante par définition), discordante (déviante par exagération des inégalités), monotone (déviante par carence anormale des inégalités), à rebours (déviante parce que prenant le contre-pied de la moyenne).

Ces considérations expliqueraient la grande valeur diagnostique, constatée empiriquement, de l'écriture discordante et de son association à l'écriture monotone. Rappelons toutefois que la tendance des réponses déviantes à la généralité est une hypothèse qui doit être vérifiée dans chaque cas par des travaux expérimentaux, seul argument décisif. Son intérêt provient de l'existence, évoquée ci-dessus, des nombreux tels travaux avec vérification statistique qu'elle a suscités. L'étude des discordances de l'écriture présenterait, dans cette optique, un magnifique champ de recherche. On pourrait notamment, selon la ligne des travaux de Barnes cités plus haut, reprendre le problème des anomalies sexuelles sous l'angle graphométrique.

(7) P. Brabant, *L'écriture considérée comme un secteur du comportement* (L'Évolution graphologique, 1960, 63 p.). On trouvera une analyse avec discussion de ce travail par M. Delamain dans *La graphologie*, n° 82, « L'écriture, secteur privilégié du comportement », p. 8-15, 1961.

(8) P. Brabant cite un chirurgien flegmatique dans sa vie professionnelle mais possédant une écriture de nerveux caractérisée (refoulement ? tendances différentes vécues dans sa vie intérieure et dans la vie professionnelle ? cf. *La graphologie*, n° 48, p. 12-14, 1952), des hystériques à l'écriture presque calligraphique (cf. R. Perron et H. de Gobineau, *Génétique de l'écriture et étude de la personnalité*, Delachaux et Niestlé, 1954, p. 80-81 et 122-124), des sujets dont l'écriture et les dessins agressifs sont en complète opposition avec l'attitude sociale pacifique et réglée (mécanisme de compensation par l'inconscient, au sens jungien ?), enfin un peintre (Cézanne) dont l'écriture traduit les talents commerciaux et la méfiance mais non le génie pictural (quelle place tient l'art dans la vie de cet artiste ?).

9. L'ÉCRITURE ENVAHISSANTE (*Genre Ordonnance*).

Nous appelons ainsi l'écriture qui tend à déborder les limites de l'ordonnance habituelle en couvrant toute la surface de la feuille. Emportée par son mouvement, l'écriture atteint le bord droit, quitte à devenir plongeante en fin de ligne (« queues de renard »), elle ne laisse aucune marge dans le bas ; la marge du haut est inexistante (sauf souvent à la première page) ; quelquefois même le scripteur éprouve le besoin, sa missive terminée, de continuer à écrire en direction croisée dans la petite marge laissée à gauche.

Le terme *envahissant* dépeint ce comportement débordant. Il a été utilisé indépendamment de nous par plusieurs graphologues ; le premier livre où il est employé est, à notre connaissance, l'ouvrage de G. BEAUCHATAUD (Réf. 1, p. 82).

La tendance envahissante est, en général, facile à interpréter d'après le contexte des autres caractères de l'écriture. Voici quelques orientations fréquentes.

L'écriture envahissante est un mode d'écriture *sur-vitale* (1), surtout lorsqu'elle s'associe aux tracés exagérés, lancés et montants. Elle exprime alors une activité continue, mais excessive puisque incapable de s'imposer des bornes.

La tendance à l'expansion qu'elle traduit en fait un signe d'*extraversion* d'autant plus que l'écriture sera grande, inclinée, étalée, centrifuge, plus envahissante vers la fin de l'autographe : il s'agit alors du besoin de contact à tout prix des grands extravertis, démonstratifs et fatigants. Du point de vue des fonctions de Jung on rencontre l'écriture envahissante souvent chez des *types Sentiment* à l'écriture inclinée, liée en guirlandes, grande, montante ; mais on la trouve aussi chez d'autres types, par exemple chez des *types Sensation* à l'écriture régulière, de rythme lourd et stable.

Dans quelques cas, enfin, l'écriture envahissante est liée à l'existence d'une *idée fixe* chez le scripteur : on le suspectera à la monotonie du tracé, à ses systématisations ; la liaison sera souvent en arcades ou anguleuse, la direction descendante.

(1) Terme introduit par H. SAINT-MORAND, *L'équilibre et le déséquilibre dans l'écriture*, Vigot, 1943, p. 3-35, et Réf. 7, p. 17-23.

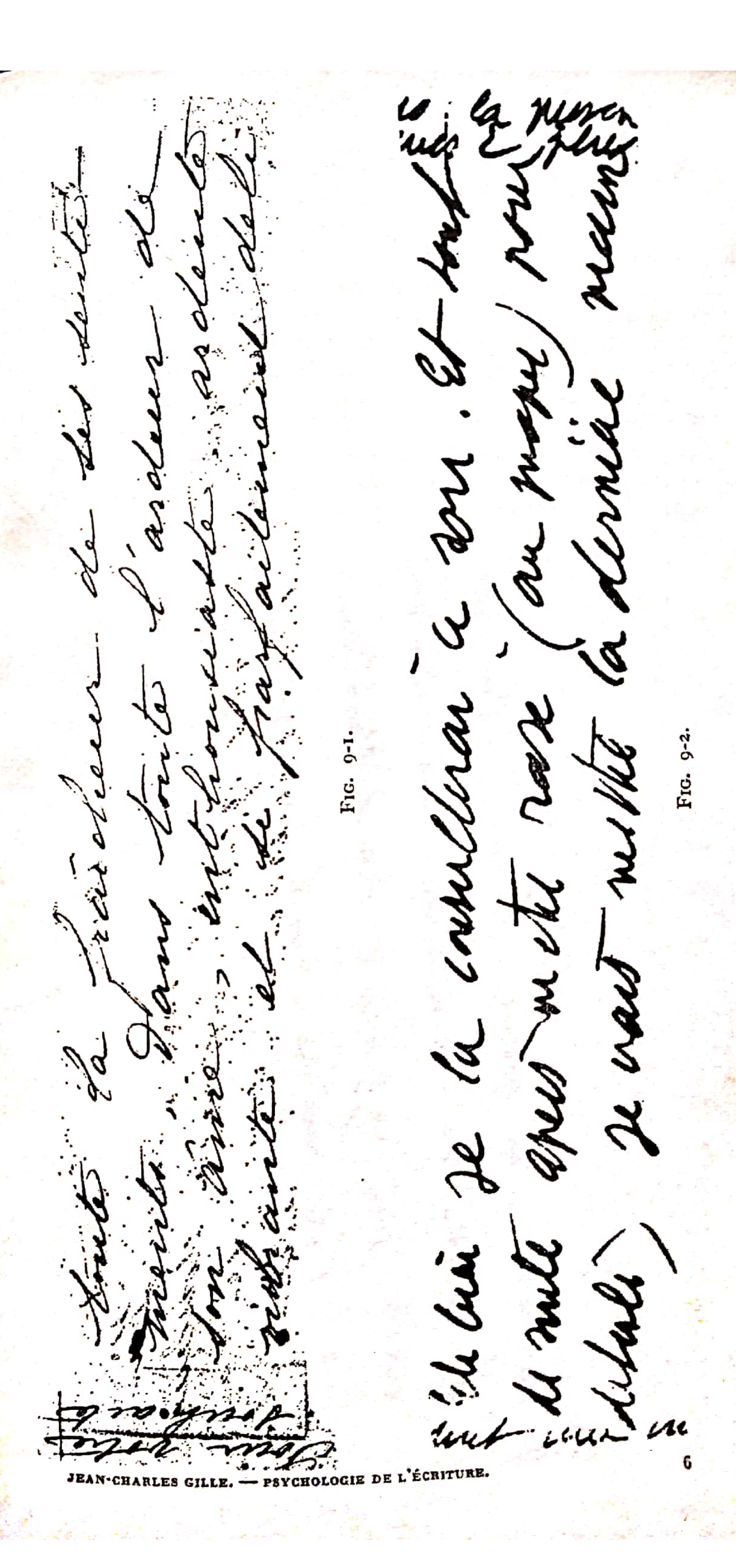


FIG. 9-1.

FIG. 9-2.

***

L'écriture 9-1 est celle d'une femme de grand cœur, sensible et enthousiaste, terriblement bavarde. Il s'agit d'un type Sentiment extraverti (voir ci-dessus), on note même une légère tendance à l'exaltation (écriture montante, inclinée, élancements initiaux, lancements des finales) mais sans que l'équilibre soit rompu (écriture harmonieuse, claire, cadencée). L'introversion inférieure, qui est de règle chez les types fortement extravertis, s'observe à des étrécissements localisés (aux *s* notamment) et à quelques complications-jointoiements.

Fig. 9-3.

Le scripteur 9-2 possède une intelligence de grande classe, une imagination féconde et originale (écriture combinée, mouvementée, accélérée, inégale de dimension et de direction). Avec une bonhomie un peu bohème (écriture grande, arrondie, dégagée) et une grande honnêteté (écriture simple, tracés puérils), il prend ses libertés par rapport aux convenances sociales. L'interprétation de l'espèce envahissante est facile : la petitesse des marges est liée à la grande spontanéité, au besoin de contact chaleureux ; le fait qu'elles sont néanmoins couvertes d'écriture, à l'exubérance et aux exigences importantes du sentiment.

Fig. 9-4.

L'écriture 9-3 est aussi celle d'un scientifique, qui possède une grande simplicité personnelle (écriture spontanée, simple) et une vive sensibilité intellectuelle (inégale de dimension, espacements, liaisons personnelles). Les inégalités de largeur, direction, vitesse (noter la présence de quelques retouches) expriment quelques hésitations chez une personnalité qui se cherche encore (il avait vingt-quatre ans lorsqu'il écrivit le document reproduit). Mais l'élan de l'écriture inclinée, rapide, aisée, semi-arrondie, rythmée (au sens de Klages) les emporte par sa saine vitalité. C'est un homme honnête, fidèle et courageux, que nous connaissons bien. Il possède un tempérament Rythmique inné (groupe sanguin B) accentué, persévère dans son action selon son propre rythme quel que soit

Fig. 9-5.

le milieu où il se trouve. C'est au compte du tempérament Rythmique qu'il faut, à notre sens, inscrire ici la tendance envahissante de l'écriture.

Après la spontanéité de bon aloi des graphismes précédents la figure 9-4 présente un triste tableau : tout y est calcul (écriture posée, liée, jointoyée, sinueuse) au service de la vanité (gonflements). L'écriture est ici envahissante parce qu'à la fois grande et compacte, avec même des enchevêtrements (absence d'objectivité et de tact). Le scripteur est un arriviste, dévoré jusqu'à l'idée fixe par la soif des honneurs.

Le scripteur 9-5 est évidemment d'un niveau très inférieur. C'est un homme qui a des idées fixes (monotonie de forme, inclinaison et vitesse, arcades, angles, jointoiement), qui manque de jugement (écriture peu évoluée mais exagérée, de surcroît enchevêtrée), de tact et d'évolution (écriture vulgaire, disgracieuse). Les exagérations des lancements (coups de fouet, acérations, quelques massues) et le trait « tranchant» montrent la violence dont il est capable ; la mauvaise qualité du trait (pression souvent inversée, baveuse, pochures, encoches) confirme que ces défauts de caractère reposent sur un déséquilibre psycho-physiologique profond. C'est un délirant chronique. L'absence de marge est ici une résultante des signes d'obsession, d'impulsivité, d'inadaptation : elle exprime, en définitive, la dissocialité. On trouvera au chapitre consacré aux écritures de schizophrènes deux autres exemples (fig. 28-1 et 28-2) d'ordonnance envahissante chez des malades mentaux.

10. L'ÉCRITURE FLOUE (*Genre Pression*).

Une écriture est dite floue quand ses *traits ont des contours mal délimités*, « baveux », comme si elle était écrite sur du papier buvard (1). Son antonyme est l'écriture *nette*. Bien qu'avec un stylo à bille on puisse tracer des traits plus ou moins nets, nous traiterons ci-après l'écriture floue à la plume ou au stylo.

(1) Tel est le sens donné au mot flou par Crépieux-Jamin (Réf. 4, p. 220-223 et 5, p. 309-311). W. Hegar (Réf. 6, p. 94-103) emploie indifféremment les termes *flou* et *pâteux*. Chez Crépieux-Jamin, ce dernier qualificatif a un sens légèrement différent, il emporte aussi l'idée d'un appui lourd de la plume. Sur les sens du mot *pâteux* (teigig) en allemand, voir la note n° 2 ci-après.

Plusieurs causes peuvent donner au trait l'aspect flou. En général celui-ci provient d'une « tenue longue » de la plume, les doigts étant placés à cinq ou six centimètres du bec et le porte-plume ayant une direction plus proche de l'horizontale que de la verticale (2). Mais le problème général de la structure du trait et de ses causes est, en réalité, extrêmement complexe ; les travaux scientifiques de R. POPHAL (Réf. 31) ouvrent plus un champ de recherche qu'ils n'apportent de résultats utilisables dans la pratique courante. Nous nous bornerons ci-après, en dehors de toute considération théorique — le lecteur en trouvera, par exemple, dans l'ouvrage cité de Hegar —, à quelques résultats empiriques, et fournirons au graphologue praticien, en complément des indications très succinctes de Crépieux-Jamin, des éléments d'interprétation confirmés par de longues observations et qu'il pourra utiliser en les mettant, comme toujours, en rapport avec l'observation du milieu graphique dans son ensemble.

***

Une règle préliminaire consiste, en présence d'une écriture floue, à tâcher de ***ne pas se limiter à un document unique.*** Ce conseil de prudence, recommandable de manière générale pour toute analyse graphologique — et que les nécessités de la pratique obligent si souvent à ignorer —, revêt une importance particulière pour les espèces du genre pression (3), dont fait partie l'écriture floue.

La raison en est double.

D'abord le trait est très sensible aux changements du matériel scriptural, papier et plume : d'où des aspects *accidentellement flous*, dépourvus de signification psychologique. Pour s'assurer que l'aspect flou d'une écriture n'est pas dû à la qualité du papier, surtout si celui-ci est gaufré, il suffit de tracer soi-même quelques traits sur la même feuille et de comparer à la loupe. Un trait flou résulte aussi de la mauvaise coulée de l'encre dans un stylo insuffisamment amorcé, il est alors, en général, localisé à l'enveloppe ou aux premiers mots du texte.

Ensuite il existe, à côté de l'écriture normalement floue, ordinairement très stable et liée au caractère, un *flou occasionnel*, dû à l'âge ou à des causes temporaires.

(2) Voir HEGAR, *loc. cit.*, et M. DELAMAIN, « La tenue de plume », *La graphologie*, nº 87 (p. 24-30) et nº 88 (p. 32-34), 1962. Les auteurs allemands parlent ici de « pâtosité expressive (expressive Teigigkeit) », par opposition à la « pâtosité représentative (darstellende) ». Cette dualité de termes est liée à la théorie de l'expression : pour Klages le second mode de pâtosité serait lié à un Leitbild, le scripteur voyant avec plaisir un trait épais. (A ce titre la terminologie allemande est critiquable, exactement de la même manière qu'en médecine il est peu recommandé de donner à un signe objectif ou à un syndrome, qui sont des faits d'observation, une dénomination liée à une théorie pathogénique.)

(3) Nous soumettons aux réflexions du lecteur la boutade d'une excellente graphologue de notre connaissance : « je deviens beaucoup plus Sensation depuis que j'ai mon nouveau stylo. »

L'écriture *normalement floue* est presque toujours stable : on ne voit pratiquement jamais une écriture habituellement floue devenir nette. Cela laisse prévoir que sa signification se rapporte à des couches très profondes de la personnalité. Tel est effectivement le cas. Mais, comme les tracés flous peuvent être dus à de multiples causes qui sont insuffisamment connues, leur interprétation est diverse et délicate.

En pratique l'écriture floue est le plus souvent un ***fâcheux indice*** dont la présence (au reste très rare) dans un milieu supérieur suffit à en abaisser le niveau. L'interprétation, commandée par le milieu, se rattache en général, en pratique, à l'une des quatre significations suivantes :

1º *Mollesse* : l'écriture floue n'est jamais un bon signe de volonté. Du point de vue des tempéraments elle correspond en règle générale à une dominance lymphatico-nerveuse.

2º *Sensualité* : c'est, notamment, le cas lorsque l'écriture est en même temps uniformément épaisse (écriture pâteuse). L'écriture floue est fréquente chez les homosexuels (fig. 8-7 *b*).

3º *Moralité douteuse*, si d'autres signes corroborent cette interprétation dans un milieu peu harmonieux.

4º *Défaut d'affirmation* de la personnalité, pour des causes très diverses que l'observation de l'ensemble de l'écriture permet parfois de détecter : débilité physique, santé déficiente, complexe d'infériorité avec conflits, moi faible, difficultés d'extériorisation. L'écriture floue est, dans ces derniers cas, fréquemment accompagnée de signes d'anxiété.

Les exemples suivants montreront comment, dans la pratique, ces éléments d'interprétation s'associent et se nuancent presque à l'infini suivant le milieu.

Dans l'écriture 10-1 le manque de volonté saute aux yeux (barres de *t* inconstantes, inégalité des finales), ainsi que la sensualité (écriture gonflée, inclinée, inégalités exagérées de pression). Ces deux éléments, vu le milieu très peu harmonieux, suffiraient pour inférer une moralité douteuse si celle-ci n'était, de surcroît, visible directement au jointoiement, aux complications et tracés régressifs, à la vulgarité.

Le manque de moralité domine dans l'écriture 10-2 qui est régressive (jointoyée, ovalisée — la signature présente des complications), sinueuse, imprécise. Le scripteur s'abandonne en outre aux entraînements d'une importante sensualité (écriture pâteuse avec pochures, inclinée, gonflée, un peu lâchée). C'est un homme peu commode (acérations, signes d'orgueil : surélevée, gonflée, ornée),

FIG. 10-1. — Écriture floue en milieu compliqué, régressif ; moralité douteuse.

FIG. 10-2. — Écriture floue, pochée en milieu gonflé, incliné, orné : moralité douteuse, sensualité.

FIG. 10-3. — Écriture floue, étriquée : manque d'affirmation de la personnalité.

mais supérieur au précédent par un certain dynamisme (plus grande rapidité, inclinaison, angles).

L'écriture 10-3, étriquée, puérile, inhibée, retouchée, imprécise, exprime de façon typique le manque d'affirmation et d'extériorisation chez un homme qui a fait des études supérieures. Signalons qu'il n'y a ici aucune faiblesse physique : le scripteur est un bon sportif à l'excellente résistance.

L'écriture 10-4 est celle d'un homme de sciences à qui nous avons toujours connu l'écriture floue. C'est un homme à l'intelligence distinguée mais très théorique ; il possède de l'imagination et un

FIG. 10-4.

FIG. 10-5.

excellent sens artistique, surtout musical. L'écriture floue est ici à mettre en rapport avec une certaine imprécision de l'écriture, touchant les genres Forme et Direction et abaissant un peu son niveau : la pensée n'est pas toujours précise. Signalons, d'autre part, que le scripteur est de constitution physique délicate, ce qui a gêné son affirmation (4).

L'interprétation du flou de la figure 10-5 est plus délicate. L'écriture présente un milieu évolué et supérieur, mais avec de nombreuses contre-dominantes (notamment : combinée à puérile), perturbations de rythme, notamment des signes d'anxiété (retouches, reprises), des « trous » dans les mots, des sautillements, qui peuvent évoquer une légère désharmonie. L'écriture floue correspond à une difficulté de ce scripteur à s'affirmer. (La signature, tout en présentant elle aussi plusieurs contre-dominantes, est agrandie, plus nourrie et plus aisée que le texte, ce qui est pour l'évolution d'un pronostic favorable.)

* * *

A côté de ces écritures floues stables il y aurait lieu d'étudier les causes *occasionnelles* de flou. Elles sont nombreuses, et fort imparfaitement connues.

La *vieillesse* peut rendre floue une écriture nette. L'écriture devient souvent floue, en l'absence de toute vraie désorganisation, aux alentours de la soixantaine. Ce phénomène semble, dans certains cas, lié à la *baisse de l'acuité visuelle*. Nous connaissons une scriptrice dont l'écriture devint floue vers cinquante-cinq ans. Après opération de la cataracte à soixante-cinq ans son trait redevint net. Et c'est plus d'une décennie après qu'apparurent les signes de désorganisation : saccades, reprises, direction vacillante — mais le trait restant net. Aussi le graphologue, devant l'écriture floue d'une personne âgée, devrait tâcher de se procurer des spécimens écrits par la même personne avant l'âge habituel de l'apparition du flou.

Des *causes pathologiques passagères* peuvent aussi rendre floue une écriture normalement nette. Leur étude systématique reste à faire. Nous avons eu l'occasion d'observer les suivantes : affections pulmonaires (5) ; opérations (6), notamment interventions portant sur le petit bassin chez les femmes ; fatigue due à un surmenage physique ou psychique (fig. 10-6), etc.

En présence d'une écriture floue le graphologue est ainsi amené à se demander si le flou est 1) accidentel (dû au papier ou à l'encre), 2) carac-

(4) La forte prédominance de la zone supérieure sur l'inférieure est ici attribuable à plusieurs causes (surdétermination), dont l'importance respective est difficile à préciser : amour-propre (écriture surélevée), imagination théorique (mouvements étendus vers le haut), défaut relatif d'intérêts pratiques et constitution faible (atrophie de la zone inférieure, angulosité), enfin conséquence géométrique directe d'une « tenue longue » de la plume (cf. M. DELAMAIN, *loc. cit.*).

(5) Dans le cas d'un scripteur de notre connaissance, flou et brisures apparurent en même temps, avant l'établissement du diagnostic de tuberculose pulmonaire avec cavernes ; ces signes s'accentuèrent pendant le traitement (pneumothorax) et disparurent à la fin de celui-ci, simultanément.

(6) L'écriture du Dr Paul Carton est nette. Mais nous possédons un autographe écrit en 1933, le lendemain d'une intervention de petite chirurgie : il présente plusieurs tracés flous. Cf. section 16, note 3.

Fig. 10-6. — Flou occasionnel dû à une grande fatigue.

tériel, ou 3) lié à l'âge ou à une cause temporaire. Insistons sur la quasi-impossibilité de répondre à cette question si l'on ne possède qu'un autographe unique. Sans doute les indications que nous avons données au début de cette section permettent souvent d'éliminer les causes accidentelles. Mais le flou caractériel et le flou dû à l'âge ou à une cause occasionnelle ne peuvent se distinguer que par l'observation de plusieurs documents écrits à des époques différentes (7). Cela nous conduit à rappeler que la règle de

ne se prononcer qu'après l'examen d'une documentation multiple revêt un caractère particulièrement impérieux pour l'examen d'une écriture floue.

11. L'ÉCRITURE ONDULÉE *(Genre Forme)*.

C'est une écriture où le tracé des « lettres intermédiaires » (*m*, *n*, *u*) rappelle les ondulations d'une mer tranquille. Nous la définirons comme un tracé lié, continu et nuancé, légèrement lâché, remplaçant les lettres intermédiaires par des tracés étalés, progressifs, généralement en courbes ouvertes, qui se rapprochent du tracé filiforme sans toutefois y atteindre.

Comparé aux autres espèces caractérisant les liaisons, le tracé ondulé constitue une sorte d'intermédiaire, de transition entre les liaisons précises (guirlande, double courbe, quelquefois aussi arcade ou angle) et le tracé filiforme. C'est en nous référant à ces diverses espèces que nous préciserons notre définition (cf. tableau 11-1).

Tableau 11-1.

Liaison précise typique :	Double courbe	Guirlande caliciforme festonnée	Arcade	Angle
Écriture ondulée :	Ondulée pure	Ondulée avec tendance aux guirlandes	avec tendance à l'arcade	avec tendance à l'angle
Liaison imprécise :	Écriture filiforme			

(7) Avec l'habitude on parvient souvent à suspecter que le flou est temporaire lorsque la définition de l'écriture indique avec éloquence les qualités systématiquement opposées aux interprétations fondamentales de l'écriture floue ; le graphologue se dit alors : « une scriptrice douée d'une personnalité si supérieure, intelligente, active et désintéressée *ne peut pas* avoir une écriture floue — sinon il y aurait contradiction dans le caractère. » Des raisonnements de ce genre, outre qu'ils ne sont possibles que dans quelques cas tranchés, constituent une entreprise scabreuse car, la variété des caractères étant infinie, toute écriture est *a priori* susceptible de présenter les associations de signes les plus inattendues. Au point de vue méthodologique ils sont très critiquables car ils prennent pour donnée de référence objective une simple construction du graphologue (réification). Tout graphologue devrait, au contraire, faire sien l'empirisme de Jung qui, après quarante ans d'expérience, se disait toujours en étudiant un rêve qu'il était en présence de quelque chose de complètement nouveau. Dans un ordre d'idées voisin Crépieux-Jamin recommandait de chercher systématiquement, au terme de l'examen d'une écriture, à découvrir si elle ne contiendrait pas le contraire de ce qu'on y a trouvé.

Considérons pour commencer la liaison en double courbe (*Doppelbogen* des auteurs allemands), qui évite les angles à la partie supérieure comme inférieure des lettres intermédiaires. Si la hauteur de ces lettres diminue du fait d'une tendance à l'étalement de l'écriture, on aboutira à un tracé qui est le prototype de l'ondulation.

Soit maintenant une écriture en guirlandes. On sait qu'il en existe deux sortes : la guirlande *caliciforme* ou *ensellée*, moins large que haute, et la guirlande en *festons*, étalée ; l'une et l'autre présentent des angles au sommet qui constituent le pivot des traits descendants (1). La guirlande tend vers l'ondulation lorsque 1) c'est une guirlande du type festonné, de hauteur réduite, et que 2) les angles supérieurs perdent de leur netteté. On a alors affaire à une écriture ondulée, mais qui garde des traces de la forme en guirlandes d'où nous l'avons fait dériver : nous parlerons de *guirlande ondulée* ou d'écriture *ondulée avec tendance aux guirlandes*. C'est le cas de la majorité des écritures ondulées.

De façon analogue, un tracé en arcades ou anguleux donnera naissance à des ondulations lorsque 1) il y a étalement avec diminution de la hauteur des lettres intermédiaires et que 2) les angles perdent de leur netteté. Nous parlerons, selon le cas, d'écriture *ondulée avec tendance aux arcades* ou avec *tendance anguleuse*.

Précisons enfin cette définition par une comparaison avec l'écriture filiforme. Celle-ci, écrit Crépieux-Jamin (2), ressemble « à un fil qui se déroule », les lettres intermédiaires étant réduites à un « tracé ténu et bas » ; dans l'écriture ondulée cette *réduction de la hauteur* des lettres intermédiaires existe mais reste *modérée* et harmonieuse. L'écriture filiforme est un mode de l'écriture imprécise, elle s'associe soit aux espèces négligée, inachevée, lâchée, soit à la précipitation ; l'espèce ondulée, au contraire, relève de la *simplification progressive* : elle reste claire, si elle tend à la rapidité c'est dans l'aisance et sans précipitation.

D'autre part l'écriture filiforme, comme y insiste Klages, comporte une liaison indécise, « labile », c'est-à-dire évitant la forme nette (angle, arcade, guirlande), on l'observe surtout dans les écritures de Formniveau bas, dont les formes manquent de proportion et de régularité — soit à peu près, en termes jaminiens : dans les écritures peu harmonieuses et peu homogènes, lâchées et imprécises. L'écriture ondulée, au contraire, est *cadencée* : malgré

(1) La présence de petites boucles au lieu d'angles caractérise la guirlande enroulée de l'écriture annelée, étudiée sous 5. Pour les termes *ensellée* etc., voir sec. 5, n. 5.

(2) Réf. 3, p. 232-233 ; 4, p. 68 ; 5, p. 305. Nous préciserons plus loin (note 7) la différence qui existe entre le filiforme selon Crépieux-Jamin et selon Klages.

la diminution de hauteur le tracé des lettres intermédiaires y *garde le rythme* alternant et ferme des traits ascendants et descendants, ce qui la rapproche de l'écriture en guirlandes, ou plus rarement en arcades ou anguleuse.

* * *

L'interprétation résulte de ces définitions.

1° Dans la majorité des cas l'écriture ondulée se distingue des écritures à la liaison précise typiques par une accélération et une progressivité qui simplifient le tracé, diminuant la hauteur de la zone médiane et l'ampleur de ses courbes. On conçoit donc qu'elle soit, de façon générale, un signe d'*intellectualité* et de culture ; si l'écriture est gracieuse, on songera au sens artistique.

2° D'autre part le mouvement ondulé comporte un adoucissement des angles. On est donc en droit de s'attendre à le rencontrer chez des scripteurs qui *évitent de heurter les obstacles* de front. On conclura à une hyperadaptation, à un moi faible si l'écriture est en même temps molle, imprécise, avec des éléments filiformes au sens de Klages (cf. note 7 ci-dessous). Mais c'est loin d'être toujours le cas, comme le montreront plusieurs exemples ci-après : l'écriture ondulée s'observe chez des scripteurs volontaires et obstinés, elle est alors ferme et généralement en relief. Il ne faut pas identifier les angles dans l'écriture avec l'énergie du caractère, et encore moins leur absence avec la carence de cette qualité.

L'écriture 11-1 présente un modèle de tracé ondulé en double courbe (il subsiste une infime différence entre les arcades et les guirlandes : voir les mots *pneus*, ligne 2 et *une*, ligne 4). L'ondulation est liée à la *simplification* et à l'*étalement* ; elle diminue, d'autre part, systématiquement l'amplitude des mouvements dans le sens de la hauteur, constituant une *inhibition volontaire*. L'interprétation en résulte : esprit clair et souple chez un homme efficace et persévérant, très maître de lui. On voit d'autre part que le scripteur est un homme conscient de sa valeur (écriture surélevée, verticale, fortes inégalités de pression) et possède un caractère assez difficile (verticalité, *t* en forme de faux, *a* régressifs). On notera comment la forme bizarre des *d* reproduit l'amenuisement de la zone médiane qui engendre l'ondulation.

La figure 11-2 montre une autre écriture ondulée. Les ondulations (qui coexistent avec quelques guirlandes authentiques) y relèvent de la double courbe ; dans les groupes *mm* (ligne 1) et *nm* (ligne 4) leur cadence tend à perdre de sa précision, se rapprochant

FIG. 11-1. — Écriture ondulée en double courbe.

nous sommes très satisfaits des soins que vous avez bien voulu nous donner — Néanmoins, j'arrive à craindre, en présence de nos grosses dépenses

FIG. 11-2. — Ondulations tendant vers le filiforme, coexistant avec quelques guirlandes.

ainsi du fil au sens de Klages. Elles sont liées à une tendance à l'*étalement* et à l'*imprécision*. Nous avons affaire à un homme doué d'une vive sensibilité intellectuelle et possédant un certain goût (écriture liée, accélérée, ondulée). Mais il est fuyant (imprécision, écriture basse à surélevée) et dissimulé (jointoyée, ovalisée). Au total c'est une personnalité peu solide (imprécision, inégalités de largeur, légèreté, relief à rebours) (3).

Un exemple de graphisme ondulé avec tendance aux guirlandes est l'écriture de Richard Wagner, que nous étudions sous 34. L'ondulation y est en rapport avec les espèces *rapide*, *étalée*, dégagée, hyperliée : marque d'une personnalité douée d'une originalité supérieure et hantée par le désir de s'imposer. Les ondulations n'ont ici rien à voir avec l'espèce lâchée, car l'ensemble de l'écriture est ferme. Elles comportent toutefois un léger élément de labilité : nous le mettons en rapport d'une part avec la réceptivité artistique, et de l'autre avec une capacité de souplesse courante qui enrichit dans le sens de l'efficacité cette personnalité obstinée, dont l'adaptation n'est qu'apparente (écriture surélevée, spasmodique, hyperliée).

L'écriture 11-3 montre des ondulations avec tendance anguleuse — c'est une écriture allemande. Le scripteur possède une nature ardente (écriture inclinée, accélérée, lancée) avec même une certaine exagération dans ses jugements et interprétations (grands mouvements étendus). Culture, sensibilité et honnêteté de fond sont facilement visibles ; le caractère est parfois difficile (inégalités de largeur et continuité, maigreur). L'ondulation procède ici de la *rapidité* (mouvements abrégés pour permettre la vitesse, avec une certaine aisance) : elle est en accord avec l'écriture rapide, lancée,

(3) La signature, que nous ne pouvons reproduire, est très basse, très imprécise, très ovalisée, régressive ; elle est en outre renversée, en opposition donc avec le texte.

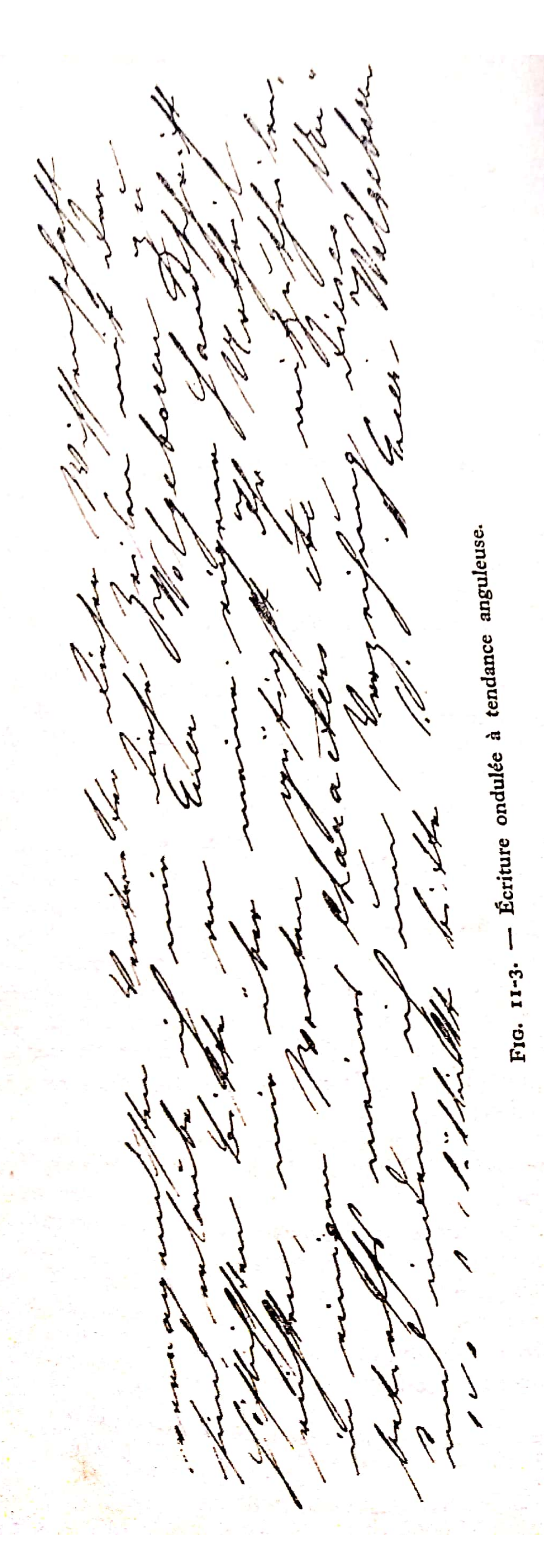


Fig. 11-3. — Écriture ondulée à tendance anguleuse.

Fig. 11-4. — Écriture ondulée à tendance en arcades.

mais constitue une contre-dominante avec les tracés exagérés dans le sens de la hauteur (tempérament nerveux-sanguin inquiet).

Dans l'écriture ondulée 11-4 la distinction des arcades et des guirlandes est perceptible, avec prédominance des arcades ; la zone moyenne est basse par inhibition, comme l'inférieure ; il existe un léger relief (4). L'écriture est liée, inégale de dimension, direction et forme, redressée. Le mouvement des liaisons dénote un esprit équilibré, apte à saisir les nuances ; la tendance aux arcades, jointe à la prédominance de la zone supérieure, le montre constructif dans le domaine intellectuel ; les inégalités et inhibitions révèlent une émotivité qui s'extériorise peu.

(4) Les écritures américaines sont en moyenne plus plates que les nôtres.

*
* *

Ce n'est pas sans avoir hésité que nous livrons au public cette nouvelle espèce pour qualifier certains types de liaison. En effet la liaison, à cause de son importance diagnostique considérable, a été particulièrement étudiée, et tous les graphologues connaissent le chapitre si clair où KLAGES classe les liaisons en quatre aspects principaux (angle, arcade, guirlande, fil) dont il isole les significations (Réf. 19, p. 116-137). Cette belle synthèse klagésienne (qui emprunte du reste beaucoup à Preyer) a le mérite de la clarté et a été adoptée par la plupart des graphologues. Osera-t-on, dans ces conditions, proposer une nouvelle espèce, qui s'insère plus ou moins dans les classifications admises (5) ? Et surtout une espèce définie par deux propriétés distinctes et unie aux espèces voisines par tous les degrés de continuité ?

Nous répondrons qu'aucune classification ne saurait être définitive et que l'espèce ondulée, parfaitement identifiable morphologiquement, a autant de droit à l'existence que l'écriture en guirlandes, par exemple, ou l'écriture filiforme. L'écriture « en guirlandes », comme l'a dit Oscar del TORRE dans une remarque très profonde (6), est en réalité « plutôt un mode qu'une espèce graphique, car elle n'est qu'une forme particulière de nombreuses espèces d'écritures » : le terme « guirlande » n'est que la description d'une forme, le problème du graphologue ne consiste pas seulement à constater qu'une écriture est en guirlandes, ni même à en préciser les modalités morphologiques (guirlande festonnée ou caliciforme, anguleuse ou annelée), mais bien à trouver grâce à l'observation du milieu graphique quelles allures générales de l'écriture ont abouti à cet aspect en guirlandes : selon le cas on aura affaire, en réalité, à des variétés entièrement différentes de guirlandes et à des interprétations n'ayant à peu près rien en commun. En ce sens la forme en guirlandes est un simple épiphénomène, qui rassemble commodément mais superficiellement des réalités très diverses. Des arguments analogues s'appliqueraient à l'angle et au fil — le concept d'écriture filiforme varie du reste selon les auteurs (7). Dans ces conditions nous pensons que l'introduction d'une espèce nouvelle dans la classification descriptive des liaisons ne peut qu'enrichir cette classification et, en tout cas, ne risque en aucune façon de remettre en cause des acquisitions fondamentales, puisque justement plusieurs aspects fondamentaux du problème des liaisons ne se situent pas au niveau de leur description morphologique.

(5) Du point de vue klagésien les écritures ondulées se classent généralement dans les catégories « liaison presque dissoute (nahezu aufgelöste Bindungsform) » et « trait filiforme stable (stabiler Fadenduktus) », c'est-à-dire justement dans les classes intermédiaires entre la liaison nette et le « fil labile ». Nous qualifierions d'ondulées, par exemple, les écritures 88 (tendance aux guirlandes), 93, 155 (tendance aux arcades) et 109 (intermédiaire entre ondulée et filiforme) de la référence 19.

(6) « Réponse sur l'écriture en guirlandes », *La graphologie*, nº 15, p. 18-19, 1939.

(7) Une « ligne filiforme » désigne chez MICHON (Réf. 13, p. 53) ce que nous appelons un trait léger. Pour CRÉPIEUX-JAMIN l'écriture filiforme est définie par l'extrême ténuité d'une zone médiane basse (Réf. 4, p. 68 ; 5, p. 305), c'est une espèce des genres Forme et Dimension, caractérisée par le rapport des *dimensions* entre les zones et l'imprécision qui en résulte. KLAGES (Réf. 19, p. 123-128) définit le tracé filiforme par l'imprécision du mouvement de liaison (liaison labile) qui oppose l'écriture filiforme aux écritures à liaison précise (en guirlande, en arcades, anguleuse) : l'accent n'est plus mis sur un aspect de dimension, mais sur une incertitude du *rythme* dans le mouvement qui forme les lettres intermédiaires. Il arrive ainsi que certaines écritures soient filiformes au sens de Crépieux-Jamin sans l'être au sens de Klages (écriture 288 de la référence 5) et réciproquement (écritures 15, 51, 52, 70, 72, 91, 116 de la référence 19). Enfin PULVER distingue le *fil primaire* et le *fil secondaire* (Réf. 32, p. 83-87).

Pour progresser dans l'étude des liaisons de l'écriture et de leur interprétation la meilleure méthode consiste à les rattacher systématiquement à leurs causes. Le germe de cette idée se trouve dans la phrase citée plus haut d'O. del Torre relative à l'écriture en guirlandes, plutôt mode qu'espèce. Ce jugement est valide aussi pour l'écriture ondulée. Notre sentiment est que les liaisons dans l'écriture mériteraient d'être repensées dans ce sens, sous l'aspect de la forme qu'elles réalisent et surtout du mouvement qui les engendre, selon les lignes de cette idée très profonde — et très jaminienne — d'Oscar del Torre. La tentative la plus systématique conforme à cette direction a été faite par H. PFANNE (Réf. 29, p. 319-336), qui envisage les diverses formes de liaison à la lumière de la psychologie du geste, du symbolisme des formes, de la théorie de l'expression et de la classification pophalienne des types de mouvement selon le centre nerveux qui préside à leur production.

12. L'ÉCRITURE OVALISÉE (*Genre Forme*)

C'est l'écriture dans laquelle les ovales des lettres *a*, *d*, *g*, *o*, *q* sont allongés horizontalement, affectant la forme d'une ellipse à grand axe *horizontal* : cf. fig. 12-1. (L'allongement de leur axe vertical — ou parallèle à l'inclinaison de l'écriture — caractérise au contraire l'écriture *étrécie*.)

FIG. 12-1. — Écriture ovalisée.

Le terme *ovalisation* a été employé occasionnellement par CRÉPIEUX-JAMIN (Réf. 4 à propos du mensonge, et 5 à propos de l'écriture artificielle) et par d'autres graphologues. Ce signe nous a paru assez fréquent dans les écritures modernes et riche d'interprétations pour mériter d'être élevé au rang d'espèce autonome (1).

(1) L'écriture ovalisée ici proposée est différente des formes ovoïdes décrites par S. BRÉSARD (*Mouvements, formes, images*, chez l'auteur, 1968, p. 19-21). L'ovalisation est un geste inhibé, régressif ; les écritures à formes ovoïdes citées par S. Brésard sont : aisées ; plus ou moins amples, dynamogéniées et souples au sens de Pophal ; homogènes.

Pour interpréter l'ovalisation il faut, comme pour tout signe graphique, la rattacher à ses causes, c'est-à-dire aux grandes espèces dont elle procède. Généralement, elle est apparentée aux espèces *basse*, *contrainte* et *régressive* : elle est ainsi, avant tout, une INHIBITION. Si l'ovale est complètement aplati, il y a *exagération*. Si la déformation est peu accentuée et ne frappe que certaines lettres, on a affaire à un mode d'*inégalité* de dimension (largeur) ou de direction, et de forme. Presque toujours les ovalisations s'observent dans des écritures *retenues* et *jointoyées* ou du moins « fermées ». Lorsque l'ovalisation est intense et procède d'un geste régressif marqué, elle est bien rarement favorable à l'harmonie de l'écriture.

L'interprétation variera selon les diverses caractéristiques du milieu graphique. Celui-ci est-il inharmonieux, on cherchera si la conjonction avec d'autres signes ne conduit pas au diagnostic de dissimulation ou de mensonge. Est-il harmonieux, on s'orientera vers la réserve, la timidité, le scrupule. C'est ce que nous allons montrer sur quelques exemples.

L'écriture 12-2 présente le signe avec une intensité extrême, rarement atteinte. L'ovalisation touche les *a*, les *g*, les *d*, les *o* et les *q*, écrasant la lettre jusqu'à la pochure ; la jonction des deux demi-oves s'effectue généralement à gauche. Le graphisme est discordant d'inclinaison (zone moyenne « couchée », hampes renversées) et de vitesse (brusques interruptions du tracé), avec des formes disgracieuses et confuses ; il est très inharmonieux. L'ovalisation apparaît ainsi comme un mode d'écriture régressive et artificielle par contrainte, bizarrerie et exagération. D'où l'interprétation de *mensonge calculé* chez un malhonnête homme. Cet individu est d'autant plus dangereux qu'il est intelligent (écriture accélérée, « systématisée »), actif (nourrie, ferme), capable enfin d'acharnement et d'imposture (anguleuse et inclinée, monotone, harpons).

L'écriture 12-3 est d'un niveau nettement plus élevé : simplifiée, inégale, avec des lettres à la forme personnelle parfois gracieuse (*d*, *t*, *f*, *n*) mais parfois bizarre. Les ovalisations touchent surtout les *a*, *g*, *q*, mais aussi les *d* et les *o* ; les demi-oves se rejoignent en haut et à droite (2). L'écriture est artificielle (semi-typographique) et très inhibée. L'ovalisation s'inscrit dans le double contexte de cette inhibition, avec les juxtapositions, la contrainte, l'étriquement de la zone inférieure — et de cette artificialité avec

(2) Les ovales des *b* (typographiques) et ceux des *p* sont tracés selon des mouvements de sens opposé, mais le résultat est une forme tout à fait analogue, ovalisée. Ce fait s'observe fréquemment dans les écritures qui sont à la fois ovalisées et à rebours ; il constitue un argument en faveur du contrôle par l'œil des formes qu'engendre le mouvement graphique (cf. la théorie du Leitbild de Klages).

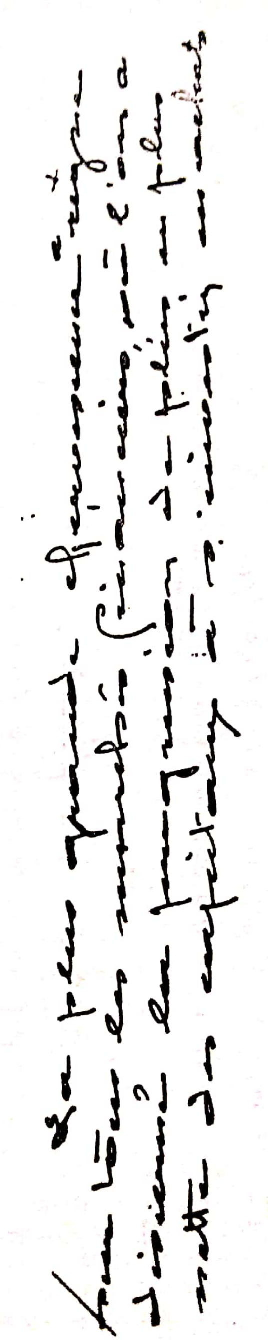


FIG. 12-2. — Ovalisation extrême dans une écriture très inharmonieuse : mensonge.

FIG. 12-3. — Ovalisation chez un homme doué d'une intelligence supérieure mais au jugement quelquefois faux.

FIG. 12-4. — Ovalisation dans une écriture inhibée, hésitante : anxiété, scrupule.

les formes bizarres des *r* (semblables à des 2), des *s* (tracés comme le signe mathématique « supérieur à »), des *g* (fragmentés) et avec les tracés à rebours (*d*, *b*, tendance au renversement de l'inclinaison et à la déviation de la pression : cf. section 14). Il s'agit donc d'un sujet doué et cultivé, possédant un sens artistique certain

mais discutable, un esprit capable d'originalité constructive, mais un jugement à tendances utopiques. En définitive les ovalisations concourent ici à exprimer la tendance à l'*esprit faux* chez un supérieur de l'intelligence et de la culture.

L'écriture 12-4 est aérée, simple et simplifiée, inclinée. Mais elle est fort inhibée : retenue, petite et plutôt basse, ovalisée aux *a* et aux *d* avec un léger jointoiement. D'autre part elle présente des *p* surélevés, de nombreuses petites inégalités, des tracés hésitants. L'interprétation des ovalisations s'orientera donc ici dans le sens du *scrupule* chez un homme sensible, un peu anxieux, désireux de rigueur mais gêné dans son affirmation par une vitalité médiocre et une nature influençable.

Plusieurs des écritures présentées dans ce volume sont ovalisées. Le lecteur tâchera de préciser les nuances qui colorent pour chacune d'elles l'interprétation de l'ovalisation, par exemple : réserve (fig. 2-1), avec une note de timidité (13-5), de scrupule (5-3) ou de méfiance (23-4) ; caractère personnel (5-2) ; dissimulation par faiblesse (11-2) ou pour tromper (10-1).

13. L'ÉCRITURE PUÉRILE (*Genre Forme*).

Nous appellerons puérile une écriture d'adulte qui semble écrite par un scripteur dont l'âge n'aurait pas dépassé les années de l'enfance ou de l'adolescence. Les exemples des figures 13-1 et 13-2 illustrent cette définition.

La première montre l'écriture d'un jeune ingénieur. Elle est arrondie avec des boucles ; plate avec quelques pochures ; très inégale de dimension, sinueuse, liée-groupée ; homogène. Tout en étant bien organisée et systématisée avec quelques groupements personnels, elle donne au graphologue, dès le premier coup d'œil, l'impression qu'elle aurait pu être tracée par un sujet beaucoup plus jeune. L'analyse rattache cette impression à la forme des lettres (peu évoluée : « fermées » comme on l'enseigne aux enfants, presque rondes avec une zone médiane ample qui semble tracée avec un soin particulier), à de nombreux grossissements (genre : dimension), des mots serrés (ordonnance), des lignes sinueuses (direction), enfin quelques interruptions de tracé (continuité). C'est une *écriture puérile* typique.

comme ingénieur dans une ... j'ai pensé à te demander conseil. L'entreprise qui m'intéresserait serait la ... et je voudrais, comme je sais que tu es en relation avec elle, savoir ce que tu en penses et s'ils ont l'intention d'embaucher des jeunes ingénieurs.

FIG. 13-1. — Écriture puérile d'un ingénieur de vingt-quatre ans.

je n'ai pas encore reçu ta lettre concernant la question finances, vu mon changement d'adresse, mais j'espère qu'elle est favorable !

FIG. 13-2. — Écriture comportant des tracés puérils chez un ingénieur de vingt-cinq ans.

La figure 13-2, qui provient d'un ingénieur de vingt-cinq ans, présente, à côté de simplifications et combinaisons, des tracés qui pourraient presque être l'œuvre d'un garçon de quinze ans : de nombreuses lettres (par exemple certains *q*, *n*, *r*, *l*) sont tracées avec lenteur et sans aisance, d'autres sont plus ou moins déformées ou avortées (*a*, *e*). Nous dirons, pour être précis, que cette écriture présente des *tracés puérils* (lents et peu évolués) dans un milieu d'autre part nettement évolué.

Les espèces qui concourent le plus fréquemment à donner à une écriture l'aspect puéril (espèces « entrant » dans l'espèce puérile) sont les suivantes : calligraphique, impersonnelle, grossissante, « fermée » (jointoyée), « appuyée » (plume lourde de l'enfant), contrainte, rigide et inhibée (notamment : lente, ralentie, étrécie, tordue, bâtonnée, hésitante, à reprises, raturée) ; il y a lieu d'ajouter la persistance de tracés qui constituent des restes primaires (traits ascendants précédant les *a*, *d*), ou qui apparaissent à l'adolescence mais disparaissent normalement par la suite (lettres à rebours, certains types de paraphe).

Avant d'étudier la signification de l'écriture puérile, précisons sa définition en la distinguant de plusieurs espèces qui possèdent avec elle des points communs.

L'écriture *enfantine* est, par définition, tracée par un enfant. Elle se situe en dehors de notre sujet, puisque nous avons défini l'écriture puérile comme une écriture d'adulte (1).

(1) L'écriture enfantine a fait l'objet de nombreux travaux de graphologie classique. Nous connaissons les suivants : J. CRÉPIEUX-JAMIN, première partie de *L'âge et le sexe dans l'écriture* (Adyar, 1924, p. 3-28), M. BECKER, *Graphologie der Kinderschrift* (Niels Kampmann, Heidelberg, 1926, 246 p.), A. LECERF et G. MIALARET, *L'écriture et la connaissance des enfants* (Bourrelier, 1951, 89 p.), S. DELACHAUX, *Écritures d'enfants ; tempéraments, problèmes affectifs* (Delachaux et Niestlé, 1955, 135 p.), M. LESOURD, *Votre enfant : son écriture* (Hachette, 1965, 126 p.). Nous citerons à la note 6 des travaux graphométriques. Sur l'écriture de l'enfant en rapport avec ses dessins, voir les références de M. BERNSON et de D. JANKE citées à la section 7 (note 3 *in fine*). Sur l'écriture des jeunes filles, voir J. DUBOUCHET, *L'écriture des adolescentes, étude psychopédagogique* (Le François, 1967 201 p.).

L'écriture *inorganisée* est celle d'adultes peu instruits. On s'attendrait à ce qu'elle ressemblât aux écritures enfantines ; en réalité l'inorganisation de l'écriture d'un adulte qui a perdu l'habitude d'écrire, ou a appris tard, présente au graphologue un aspect différent de celle d'un enfant ; Crépieux-Jamin a attiré l'attention sur ce fait (*op. cit.*, p. 16-17 et Réf. 5, p. 276) en signalant notamment l'assurance et le relief plus grands. Ce point est important, car c'est sur lui que se fonde notre notion d'écriture puérile : « *puérile* » *n'est pas synonyme de « non évoluée »*. De nombreuses écritures d'adultes inévoluées n'ont pas l'air d'avoir été tracées par un enfant

Fig. 13-3. — Écriture peu évoluée mais non puérile.

(par exemple la figure 13-3 est bien une écriture d'adulte par sa dimension, sa fermeté aisée et sa systématisation) ; inversement une écriture peut être très évoluée, combinée, et renfermer des tracés puérils (fig. 9-2, 10-5, 13-2 et 14-6). L'écriture puérile suppose un certain manque d'évolution (généralement partiel) mais la réciproque n'est pas vraie : des tracés peu évolués dans une écriture d'adulte ne seront qualifiés de puérils que s'ils ont l'air d'être l'œuvre d'un enfant ou d'un adolescent. Le critère est donc l'*appréciation* du graphologue, fondée sur l'observation de l'ensemble de l'écriture. Il serait très intéressant d'étudier systématiquement les signes d'inévolution qui concourent à donner à l'écriture l'aspect puéril. En l'absence d'un tel inventaire, fort difficile à éta-

blir — plus importants que les signes eux-mêmes sont leurs associations et le milieu graphique — (2), le graphologue se fondera sur son jugement personnel. Celui-ci est parfois difficile à justifier en termes objectifs mais nous avons constaté que, lorsque plusieurs graphologues ont acquis leur expérience dans le même milieu social, leurs verdicts coïncident presque toujours.

Fig. 13-4. — Écriture infantile.

(2) Il a été en grande partie établi, depuis la rédaction de ces lignes, par H. de Gobineau et R. Perron (voir ci-après).

Une dernière distinction doit être faite entre l'espèce puérile et des écritures d'adultes où les persistances enfantines donnent à l'écriture un aspect inharmonieux avec le cachet de ce qu'on nomme, d'un terme vague mais évocateur, la régression (3) : nous qualifierons de telles écritures d'*infantiles*, ce vocable ayant facilement un sens péjoratif. Un exemple d'écriture infantile est donné à la figure 13-4 : un jeune homme de vingt et un ans, employé dans les écritures par l'Administration des contributions directes, écrit au médecin-chef d'une grande ville d'Afrique du Nord pour demander à entrer dans la « machine pour s'appetir [rajeunir] à l'âge de 6 ans » ; cette écriture est beaucoup trop courante pour être celle d'un enfant, et son manque d'évolution revêt un aspect franchement inharmonieux (plusieurs trains, discordances de dimension, lâchée, pochures). Distinguer entre « puérile » et « infantile » est aussi important pour l'interprétation et exactement aussi difficile qu'entre l'harmonie et l'inharmonie.

***

L'écriture puérile est, de manière générale, un indice d'évolution incomplète : le scripteur, par un ou plusieurs côtés de sa personnalité, est plus ou moins resté un enfant. Modes et associations précisent en quoi et dans quelle mesure ; le milieu graphique, comme toujours, décide de l'interprétation.

Si l'écriture présente des inhibitions, voire des discordances et signes de régression, en un mot se rapproche de l'écriture « infantile », on songera à des entraves, dues à des facteurs externes ou internes, qui ont empêché un développement harmonieux de la personnalité. Si l'écriture présente des tracés puérils mais reste harmonieuse, cela veut dire que l'évolution du scripteur n'a pas été totale dans les différents aspects de sa personnalité, mais sans entraîner de véritable névrose de caractère. Souvent il s'agira de scripteurs intelligents et cultivés mais qui ont gardé plus ou moins une âme d'enfant (par exemple : manque d'expérience des questions pratiques, naïveté en affaires, épanouissement affectif incomplet, reste de timidité, etc.). Aussi ne sera-t-on pas étonné de trouver presque toujours des tracés puérils dans les *écritures des scientifiques* (savants, ingénieurs) : ils expriment l'honnêteté fondamentale de ces scripteurs, parfois proche de la candeur, et leur affectivité incomplètement épanouie par suite du développement presque exclusif de la pensée logique.

(3) Voir section 29, § 2.

L'écriture 13-5 présente une curieuse inégalité d'évolution dans un milieu qui indique un goût personnel de l'ordre (écriture systématisée, ovalisée) et une méfiance réservée (jointoiement, sinuosité) confinant à la timidité (hésitations, inégalités de largeur). Il s'agit d'une vieille fille instruite et possédant une grande conscience professionnelle.

Fig. 13-5.

Fig. 13-6.

Le spécimen 13-6 (ingénieur de 24 ans) est posé, petit, inhibé, sobre avec de nombreuses persistances puériles : le scripteur est un homme instruit et soigneux, mais il possède un fort complexe d'infériorité (la signature est très agrandie, surélevée et acérée), il manque d'envergure et d'élan. Signalons qu'il a toujours été de santé délicate.

Le jugement de l'écriture puérile par rapport à la synthèse générale supériorité-infériorité dépend du milieu ; il est souvent très délicat. Dans certains cas cette espèce exprime le *manque de maturité*, donc constitue une marque d'infériorité (fig. 13-6). Mais souvent le contraire se produit : un milieu supérieur constituera avec des tracés puérils la base d'une résultante d'intensité qui *confirme la supériorité* générale en l'enrichissant, suivant le cas, d'une note de pureté, de fraîcheur, etc. L'écriture puérile est alors une marque d'honnêteté foncière, d'idéalisme. C'est le cas pour les scripteurs 10-5, 13-2 et 14-6 ; le second de ces scripteurs, conscient de son manque d'expérience de la vie, le compense par une attitude judicieuse de prudence un peu méfiante (inégalités, enroulements).

***

La rédaction qui précède date, à quelques détails près, de 1952. Les persistances puériles dans l'écriture nous avaient intéressé mais nous nous étions rendu compte que leur étude exigerait un travail gigantesque, portant sur une documentation énorme permettant des études longitudinales. C'est pourquoi nous avons localisé notre champ d'investigation sur les tracés puérils chez les scripteurs évolués, plus spécialement chez les scientifiques.

Là-dessus a été publié en 1954 l'ouvrage d'H. de Gobineau et R. Perron *Génétique de l'écriture et étude de la personnalité, essais de graphométrie* (Delachaux et Niestlé, 215 p.) dont toute la première partie touche de très près notre problème. Les auteurs de cet important travail ont courageusement analysé le passage de l'écriture enfantine à l'écriture organisée en isolant 37 composantes E (enfantines) et 31 composantes A (d'autonomie) et en chiffrant leur présence dans des groupes d'enfants de 6 à 14 ans et des groupes d'adultes de différents niveaux de culture. Leurs conclusions, complexes et nuancées, sont impossibles à résumer en quelques lignes ; nous en extrairons toutefois l'énoncé suivant : « un niveau E élevé, chez un adulte, signifie généralement : si le niveau A est normal, un retard affectif ; si le niveau A est faible, un retard à la fois affectif et intellectuel » (p. 35) — dont la première proposition correspond justement à nos écritures à la fois évoluées et puériles.

L'importance de ce livre est immense en ce qu'il inaugure, en France, la graphométrie (4). Nous n'entrerons pas ici dans une discussion sur l'intérêt de cette jeune branche de la science graphologique (5). Nous limitant à l'étude de l'écriture puérile, signalons seulement que ce n'est sans doute pas un hasard si les deux premiers ouvrages de graphométrie publiés en français sont en grande partie consacrés au passage de l'écriture enfantine à l'écriture de l'adulte (6) : ce vaste problème est en effet un de ceux où l'apport de la graphométrie est des plus prometteurs.

Crépieux-Jamin écrivait à propos de ses travaux sur l'âge dans l'écriture (*loc. cit.*, p. 3) : « J'ai donc fait table rase de tout ce que je croyais savoir sur l'âge de l'écriture et la question a été reprise par le commencement. Le rassemblement d'une copieuse documentation représentant quelques milliers d'écritures m'a demandé plusieurs années [...]. Ce sont des épreuves que connaîtront tous ceux qui voudront faire des études approfondies de graphologie [...]. Dans tous les cas la longue préparation que j'ai dû m'imposer explique déjà pourquoi ces études n'ont pas encore été entreprises ; elles exigent un effort considérable méconnu de ceux qui croient bien à tort que les découvertes se font par une soudaine illumination de l'esprit. » Cette méthode de travail est tout à fait conforme aux principes de la psychologie expérimentale (7), et Crépieux-Jamin a nécessairement fait de la statistique pour dépouiller ses milliers d'écritures. Il ne fait pour nous guère de doute que, s'il eût connu en 1906 les méthodes statistiques modernes, l'étude de Crépieux-Jamin sur l'âge dans l'écriture eût utilisé des méthodes proches de celles des graphométriciens.

(4) Comme références françaises de graphométrie citons, outre le livre déjà mentionné d'H. de Gobineau et R. Perron : Vinh-Bang, *Évolution de l'écriture de l'enfant à l'adulte, étude expérimentale* (Delachaux et Niestlé, 1959, 231 p.) et F. Coumes, C. Daurat et R. Perron, « La graphométrie, analyse quantitative de l'écriture », *Diagrammes*, n° 39, p. 1-69, 1960. Il existe en France une autre École de graphométrie, représentée notamment par J. Salce et S. Prenat ; elle s'inspire originellement de la méthode de T. Lewinson ; voir J. Salce, « Graphologie psychométrique », *La graphologie*, n° 84, p. 3-25, 1961.

(5) Mentionnons seulement que les objections qui lui sont opposées proviennent presque toujours de graphologues qui ignorent les méthodes statistiques modernes et ne possèdent pas de notions sur la recherche en matière de biologie, de sciences humaines et sur sa méthodologie. Nous avons résumé notre point de vue sur cette question dans « Sur une crise », *La graphologie*, n° 106, p. 32-34, 1967.

(6) H. de Gobineau et R. Perron, *op. cit.*, p. 25-62, Vinh-Bang, *op. cit.*, p. 37-92.

(7) Voir dans R. Perron et H. de Gobineau, « La contribution d'Alfred Binet à l'étude de l'écriture », *Revue de psychol. appliquée*, vol. 7(4), p. 267-286, 1957, le récit peu connu des vérifications objectives auxquelles Crépieux-Jamin a accepté de se soumettre.

14. L'ÉCRITURE A REBOURS

L'espèce à rebours est, pour Crépieux-Jamin (Réf. 5, p. 532), définie par le fait que « la direction des traits et la forme des lettres s'établit dans le sens contraire à l'enseignement calligraphique ». Nous pensons que cette définition appelle une généralisation : la notion de mouvement à rebours est applicable à chacun des genres graphiques, et l'écriture à rebours ainsi généralisée constitue une grande « espèce qualitative » de la graphologie. C'est ce que nous allons tenter de montrer ci-après (*).

Nous appellerons écriture à rebours celle qui, au moins par un de ses aspects, prend *systématiquement le contre-pied de la calligraphie usuelle*. Nous dirons ainsi que l'écriture 14-1 est à rebours parce qu'elle est fortement renversée (alors que la plupart des écritures sont verticales ou inclinées à droite), que les *j* et *y* se terminent par un lancement sinistrogyre (au lieu d'être liées à la lettre sui-

(*) La présente étude est parue, avec quelques variantes, dans *La graphologie*, n° 110, p. 4-18, 1968.

vante) et que la boucle inférieure du *f* est située à gauche de la hampe (et non à droite, comme elle « devrait »).

En incluant dans notre définition le mot *systématiquement* nous entendons que pour parler d'écriture à rebours il faut exiger des tracés à rebours nombreux et constants : constater un mouvement à contre-sens limité à une lettre n'autorise pas à qualifier l'écriture d'à rebours. Nous verrons au contraire que l'écriture à rebours a surtout un intérêt diagnostique par l'association de plusieurs tracés à rebours touchant plusieurs genres graphiques.

En disant « *contre-pied* (et non seulement opposé) de la calligraphie usuelle » nous introduisons une nuance péjorative que comporte en fait, dans la langue française, la locution *à rebours*. Par suite nous éviterons d'employer ce terme lorsqu'il s'agit d'écarts par rapport à la norme qui tendent à élever le niveau de l'écriture.

FIG. 14-1.

Soit l'exemple de tracés personnels dextrogyres. S'il s'agit de jambages « en vasque » comme en présentent certaines écritures rapides et combinées (fig. 24-4), on a affaire à un mode d'écriture progressive : l'épithète à rebours serait tout à fait déplacée (1). En revanche, nous n'hésiterons pas à qualifier d'*à rebours* les finales centrifuges de l'écriture 14-1 ; en effet dans l'enseignement calligraphique comme dans les écritures usuelles une finale est moins importante qu'une lettre : ici au contraire certaines finales acquièrent par leur dimension et leur pression massuée autant d'importance que plusieurs lettres réunies, ce qui correspond à une inversion des proportions habituellement admises. — Il entre dans de telles distinctions, nous en convenons, un jugement d'appréciation, mais il est en fait assez indépendant du graphologue (du moins pour des écritures provenant de scripteurs de milieux voisins, où sont admises en gros les mêmes échelles de valeur).

(1) Crépieux-Jamin indique du reste *progressive* comme antonyme d'*à rebours*.

A) Interprétation générale.

Si l'on admet, selon le postulat fondamental de la graphologie (cf. section 8, note 7), que le sujet traduit dans l'écriture son style de comportement, lequel imprègne ses gestes, son allure, son travail, ses diverses productions, on est conduit à interpréter l'écriture à rebours comme une *tendance à ne pas faire comme tout le monde*, c'est-à-dire à y voir un élément plus ou moins accentué d'*anomalie*. C'est donc, *a priori*, un signe peu favorable, et on ne sera pas étonné de le trouver surtout chez les scripteurs à l'esprit faux et au caractère difficile.

Mais il est bien des sortes, bien des degrés d'anomalie : quel monde entre l'opposition de l'adolescent qui se cherche une originalité et le jugement faux systématisé du paranoïaque ! D'autre part il est important de préciser dans quel domaine de la conduite l'anomalie se manifeste. C'est malheureusement une tâche souvent fort difficile. Le graphologue s'aidera 1) de l'analyse des divers mouvements à rebours que présente l'écriture qui lui est soumise ; 2) de la considération des genres que ces mouvements concernent ; 3) enfin et surtout, du milieu graphique. Cette triple étude lui permettra de *rattacher les gestes à rebours aux grandes espèces* (synthèses d'orientation) dont ils constituent des modes : ce sont elles qui, en définitive, commandent l'interprétation (2).

Nous allons illustrer ces considérations générales en envisageant différents mouvements à rebours particulièrement fréquents, classés selon les genres graphiques qu'ils touchent.

B) Inclinaison à rebours.

L'inversion de l'inclinaison (écriture RENVERSÉE) est le mode le plus évident — et l'un des plus fréquents — de l'écriture à rebours. L'inclinaison exprimant surtout les goûts et les mouvements de la sensibilité qui nous portent vers les êtres, on ne s'étonnera pas que la graphologie classique ait vu dans l'écriture renversée l'indice d'une réaction de la sensibilité contre le milieu (3). Toutefois la fréquence même de l'écriture renversée (qui est presque la règle dans certains milieux) en atténue *a priori* la signification : on n'en donnera donc une interprétation que moyennant une confirmation indiscutable par les autres caractéristiques du milieu graphique.

(2) Il nous a été signalé que les écritures de gauchers présentent parfois des manifestations apparentes d'écriture à rebours. Nous n'avons pas étudié spécialement ce point, qui mériterait d'être approfondi.

(3) Le renversement de l'inclinaison de l'écriture a fait l'objet d'études expérimentales. Voir R. ZAZZO, *Les Jumeaux, le couple et la personne*, P.U.F., 1960, p. 146-162.

Parfois ce signe est occasionnel, le scripteur écrivant tantôt incliné tantôt redressé (et s'imaginant souvent pour cela « avoir deux écritures ») : l'auteur du spécimen 14-2 nous l'explique elle-même. Ses deux « écritures » présentent en commun plusieurs caractéristiques : renflée, massuée, compliquée, enchevêtrée. Ce graphisme polymorphe révèle une femme sensuelle, instinctive, à la fois violente et contenue (coups de fouet, angles, massues), mais sensible et affective, avec des prétentions à la distinction (gonflements et surélévations, quelques formes recherchées) (4).

Fig. 14-2. — Inclinaison et pression occasionnellement à rebours.

Fig. 14-3. — Continuité et vitesse à rebours.

(4) Observer aussi, dans un des deux « trains » de cette écriture, l'inversion de la pression (relief à rebours : cf. ci-après § F).

C) Continuité à rebours et vitesse à rebours.

La calligraphie habituelle (nous excluons le script) enseigne de lier les lettres à l'intérieur des mots et de séparer les mots par l'espace d'une lettre environ. La coutume admet quelques interruptions à l'intérieur d'un mot (écriture groupée) mais non la liaison entre les mots (écriture hyperliée). L'écriture 14-3 présente une anomalie curieuse : elle est juxtaposée (voire fragmentée) ou groupée à l'intérieur des mots, mais certains mots sont liés aux suivants : c'est une écriture *à rebours du genre Continuité*. Elle est aussi à rebours du *genre Vitesse* car le tracé des mots est ralenti par les interruptions, mais la pause normale des espacements entre les mots remplacée par des lancements. L'interprétation s'oriente vers une anomalie de la suite dans les idées et de la cohérence dans les actions : ce que confirment les formes artificielles, tantôt simplifiées avec élégance et tantôt compliquées. En fait il s'agit d'une femme cultivée, aux goûts artistiques certains mais très personnels, au jugement subjectif.

L'écriture 14-4 présente aussi une discordance de continuité, mais plus atténuée et qui ne se révèle qu'à l'analyse : la plupart des interruptions de tracé sont illogiques. Elles précèdent en effet des lettres (*u*, *n*, *e*, *s*) qui se laissent facilement lier ; au contraire le scripteur ne s'interrompt jamais avant les *a* mais les lie systématiquement en amorçant un mouvement compliqué-jointoyé d'enroulement. On peut conclure à un esprit compliqué et faux, ce que confirment les discordances de dimension et de vitesse, et la bizarrerie des *ts*. (Il s'agit en fait d'un paranoïaque.)

D) Formes à rebours, direction à rebours.

Il est plusieurs façons pour une écriture d'être *à rebours du genre Forme*. La plus importante est l'inversion du mouvement graphique.

Nous distinguerons, pour en classer les manifestations, les inversions de la SÉQUENCE de deux mouvements (c'est-à-dire de l'ORDRE dans lequel ils se succèdent) et les inversions du SENS d'un mouvement graphique (tableau 14-1). Exemples du premier cas : *a* et *d* « typographiques » où le plein de droite (ou la hampe) est tracé avant l'ovale, *t* où la barre est tracée avant le fût, etc. Exemples du deuxième cas : *a* en forme d'alpha et *b* typographiques (ovales tracés dans le sens des aiguilles d'une montre, à l'inverse du sens calligraphique), *d* où l'ovale est transformé en triangle (même remarque), *f* en forme d'*h* gothique et *v* bouclés en bas (tracé dextrogyre remplacé par un tracé sinistrogyre), *p* dont la hampe est

de votre estimable journal, afin d'avoir
les renseignements suivants :
Je désirerais savoir sous quel signe je
suis née (dans la soirée du 20 septembre),
et quelles sont les planètes et maisons qui
ont présidé à ma naissance, bénéfiques
ou maléfiques ?

FIG. 14-4. — Continuité à rebours.

tracée directement du bas vers le haut, etc. Quelques formes sont à rebours au double titre de la séquence et du sens (tels les *d* en triangle, forme curieuse dont nous avons cité un exemple dans *La graphologie*, nº 110, p. 10).

Notons que certains tracés à rebours par inversion de sens (*f* en *h* gothique, *v* bouclé) pourraient aussi être classés dans le *genre Direction*, au sens où les espèces progressive et régressive se rattachent à ce genre graphique.

Entendu pour ce samedi et avec tous mes remerciements pour votre si fidèle souvenir ! Bien amicalement

Fig. 14-5.

L'interprétation de ces divers mouvements se fera toujours en les rattachant aux espèces dont ils relèvent (artificielle, régressive, inégale, simplifiée, élancée, recherchée, dessinée, bizarre, etc.) en fonction des caractéristiques de l'ensemble de l'écriture.

L'écriture 14-5 présente des *a* à rebours. Conclurons-nous à des anomalies instinctuelles, à un esprit faux, à un caractère impossible ? Nullement. Le mouvement à rebours des *a* en question, d'abord, est isolé : l'écriture *n*'est donc *pas* une écriture à rebours. Ensuite elle est harmonieuse, inégale de tous les genres, rapide mais ralentie par des groupements, simplifiée avec des combinaisons, élancée. Au total les *a* à rebours apparaissent comme un signe d'écriture typographique et un mode mineur d'écriture recherchée en milieu inégal et harmonieux. Ils indiquent tout simplement de la culture avec une petite note d'originalité, à mettre sur le compte du sens esthétique et de la vive sensibilité intellectuelle de la scriptrice.

Tableau 14-1. — Exemples de formes à rebours.

Calligraphie	Inversion de séquence	Inversion de sens
a	a	α
b		b
d	d d	d
f		f
r	r	
t	t	
v		v

Les écritures 14-6 et 14-7 présentent diverses modalités de *b* et *d* à rebours, mais l'interprétation n'est pas la même car les milieux graphiques sont fort différents. Soit d'abord l'écriture 14-6. Porterons-nous le diagnostic de jugement faux ? Certes, l'esprit théorique ne fait pas de doute et la tendance à l'utopie n'est pas entièrement exclue, car les *b* et *d* à rebours s'allient à une incli-

Fig. 14-6.

Fig. 14-7.

naison légèrement renversée, à des tracés puérils (quoique l'écriture soit évoluée : voir section 13) et au curieux parti pris des *i* non pointés. Mais ce syndrome n'apparaît qu'au second plan : les simplifications, les combinaisons et la dimension réduite du tracé montrent l'intelligence supérieure du scripteur, les nombreuses inégalités (de pression, forme, dimension et direction, dans l'harmonie) sa délicate sensibilité, enfin l'écriture claire, espacée et sobre souligne sa grande honnêteté. En outre il s'agit d'un jeune homme de vingt-deux ans qui achève des études scientifiques poussées : il est normal que son expérience humaine ne soit pas encore à la hauteur de sa culture.

Tout autre est le tableau de l'écriture 14-7, où le même signe s'observe dans un milieu très peu harmonieux chez un homme d'âge mûr. Les gestes de cette écriture mouvementée, lancée traduisent l'imagination importante du scripteur, mais le milieu graphique montre qu'elle s'exerce à faux (nombreux tracés à rebours, discordances de forme). Leur exagération, associée à la surélévation (5), traduit aussi l'orgueil qui l'aveugle ; leur opposition avec les tracés étriqués le montre alternativement glorieux et mesquin. Enfin on notera les lancements acérés, en discordance avec les brusques interruptions du tracé (tempérament nerveux-sanguin, désordre). Au total : dans ce milieu discordant les tracés à

Fig. 14-8.

(5) Observer les barres de *t*. (L'initiale de la signature, que nous ne pouvons reproduire, mesure à elle seule cinquante-cinq sur vingt-cinq millimètres.)

rebours indiquent le jugement faux d'un psychopathe complexe (mythomane, avec une touche de perversité), capable malgré son intelligence de grosses erreurs de jugement et imprudences, et derrière ses grands airs de graves incorrections.

L'écriture 14-8 présente une particularité : la liaison bizarre du chiffre 5 de 1951, tracé de bas en haut (inversion de sens). L'écriture contient d'autres modes d'écriture à rebours (renversement *a* du mot amis) ; elle est très inégale, combinée d'une façon très personnelle mais point toujours heureuse. C'est un esprit original, un homme capable d'avoir l'idée que personne d'autre n'aura — géniale ou utopique ? En fait il s'agit d'un guérisseur qui possède un « don » : il soulage par « son fluide » de nombreux troubles fonctionnels. Pourquoi blâmerions-nous son originalité, même étrange, si elle est bienfaisante ?

auprès de vous pour ne vous avoir écrit depuis plusieurs années.
Pour nous aucune nouvelle intéressante à vous signaler. Notre santé à tous deux est relativement bonne & j'espère qu'il en est de même pour vous.

FIG. 14-9.

L'écriture 14-9 rassemble trois modes d'écriture à rebours qui sont particulièrement fréquents dans les écritures d'adolescents, au moment où la personnalité cherche à s'affirmer en s'opposant à la famille et aux normes établies : *p* et *t* tracés de bas en haut (6), *d* en forme de delta. Ces signes disparaissent en règle avec l'âge, les *t* à rebours étant le plus tenace. Lorsqu'ils persistent, cela indique que le scripteur a gardé plusieurs traits de caractère d'un adolescent, tels que : jeunesse d'esprit, enthousiasme, non-conformisme (cf. par exemple les *d* de l'écriture 4-1).

Les inversions de la séquence de mouvements graphiques composés sont plus fréquentes dans les signatures. Il y a une double raison à cela. D'abord la signature est, en Europe occidentale, un *geste libre* qui autorise de grandes libertés avec les normes. Ensuite c'est à l'adolescence que le jeune homme ou la jeune fille construit *sa* signature : époque de la vie où les tracés à rebours sont le plus nombreux ; par la suite beaucoup de scripteurs, même lorsque de tels tracés ont disparu de leur écriture, en gardent dans leur signature pour des raisons autant administratives que psychologiques. Il faut voir dans ces inversions de séquences des essais de combinaison qui traduisent une recherche d'originalité, plus ou moins réussie selon le cas. Un exemple pris dans une écriture harmonieuse est donné à la figure 14-10 : le scripteur utilise le lancement initial de l'*M* de son prénom pour tracer par avance la barre horizontale de l'*H* de son nom, et place ensuite les deux traits verticaux de cet *H*.

(6) Les *p* tracés de bas en haut se trouvent dans l'écriture de Napoléon, chez qui ce signe apparut entre dix-sept et vingt et un ans (A. CIANNA, *Napoléon : autographes, manuscrits, signatures*, Helvetica, Genève, 1939, p. 24).

Cordialement à toi

FIG. 14-10.

E) Écriture à rebours du genre dimension.

On pourrait considérer des écritures à rebours du genre Dimension : par exemple une écriture qui *hausse électivement les lettres normalement basses* (CRÉPIEUX-JAMIN a publié dans la référence 4, fig. 78, une telle écriture où la surélévation hausse les *a* jusqu'à les rendre parfois plus hauts que les *b* et les *l*).

Aussi, un *renversement*, à l'intérieur d'une lettre de l'alphabet, *des proportions qui existent normalement* entre les éléments de cette lettre pourra être considéré comme un mode d'écriture à rebours. Dans nombre d'écritures très surélevées la partie supérieure de la lettre *p* (qui normalement ne dépasse pas la zone médiane) est à elle seule plus importante que les parties inférieure et médiane : une telle inversion de proportions constitue la démonstration graphique saisissante de la façon dont l'orgueil fausse les perspectives du jugement (7).

De même on notera, dans les *r* et les *o* de l'écriture 16-1, que la petite boucle, au lieu de rester accessoire, prend plus d'importance que l'ovale de la lettre. Cette exagération de l'importance d'un élément normalement secondaire indique, dans ce milieu graphique, une erreur de jugement chez le scripteur, homme scrupuleux qui se crée des problèmes pour des choses qui n'en posent normalement pas ; c'est un psychasthénique.

Nous limiterons là nos remarques sur l'application de l'écriture à rebours au genre Dimension. De fait cette application est un peu moins féconde

(7) Nous avons publié une telle écriture dans *La graphologie* n° 110, p. 12. L'écriture 12-3 présente ce signe, plus atténué.

que la considération des écritures à rebours des genres Inclinaison, Continuité, ou Pression. D'autre part il faut se garder, en considérant les anomalies de proportion entre les lettres ou à l'intérieur d'une lettre comme des modes d'écriture à rebours, de la tentation d'élargir exagérément le cadre de cette espèce au point d'y englober presque toutes les discordances de dimension et de forme.

F) Pression à rebours.

Selon la plupart des normes calligraphiques et l'habitude usuelle, les traits descendants (les *pleins*) doivent être plus appuyés que les traits remontants (*déliés*) : le plein nourri, net, s'oppose ainsi en principe au délié léger, un peu flou. Lorsque cette opposition est bien marquée dans un graphisme au trait net, on parle d'écriture *en relief* : signe classique de vitalité et de bon équilibre.

Dans certaines écritures l'opposition est inversée, ce sont les traits ascendants qui sont accentués par la pression. On parle de *pression inversée* : ce seront pour nous des écritures au RELIEF A REBOURS. Ce signe a attiré depuis longtemps l'attention des graphologues germanophones (8). En France citons les articles de S. BUGNION (9), de M. DELAMAIN (10) et de P. FAIDEAU (11). Nous désirons montrer ici par quelques exemples comment la notion d'une ÉCRITURE A REBOURS DU GENRE PRESSION permet dans la plupart des cas d'orienter l'interprétation.

On sait que le genre Pression est un des plus importants pour le graphologue car les caractéristiques du *trait* correspondent à des couches très profondes de la personnalité. Le relief à rebours, ou inversion du rythme de la pression, traduira, de façon générale, une anomalie de la façon dont le scripteur met en œuvre dans sa vie ses ressources instinctuelles fondamentales. Selon la belle expression de Pulver, il y a « engagement à faux des forces vitales » (12).

L'écriture 14-11 présente un tel relief à rebours typique, les déliés étant appuyés dans les zones moyenne et supérieure. Exagérée, montante, surélevée, elle exprime un désir de se singulariser et une excitation cérébrale continue, excessive, avec un esprit d'opposition brutal (massues curieusement élancées vers le haut). Les

(8) Notamment E. HARBURGER et LANGENBRUCH, puis M. PULVER (Réf. 21, p. 240-241).

(9) « Quelques considérations sur la pression déplacée », *La graphologie*, n° 61, p. 9-16 (1956).

(10) « Enquête sur la pression déplacée », *ibid.*, n° 61, p. 16-20 et n° 63, p. 9-15 (1956).

(11) « La pression déplacée », *ibid.*, n° 99, p. 3-10 (1956).

(12) Nous avons tâché d'établir un parallèle entre l'alternance des pleins et déliés dans l'écriture et l'alternance des temps forts et faibles en musique (J.-Ch. GILLE, « Notions de symbolisme musical », *Cahiers internationaux de symbolisme*, n° 6, p. 27-48, 1964, ou « Graphologie et musique », parag. 6, *La graphologie*, n° 99, p. 20-35, 1965). De ce point de vue la musique syncopée est l'homologue de l'écriture à pression inversée.

FIG. 14-11. — Relief à rebours (pression inversée).

massues sont aussi à rapprocher des inhibitions de l'écriture : cette femme se méfie d'elle-même (écriture renversée, retouchée, juxtapositions, tirets), louvoie (sinueuse) et au total se contrôle assez bien (angles, étrécissements, quelques formes élégantes). De la sorte le relief à rebours participe ici à la fois d'une tendance au

FIG. 14-12. — Pression déviée.

déséquilibre, et de la *réaction* secondaire de cette forte personnalité. Les écritures 8-1 et 8-4, citées à la section des écritures discordantes, présentent aussi un relief à rebours, ainsi que l'écriture ondulée 11-2.

L'écriture 14-12 montre une pression non plus inversée mais seulement *déviée* : l'accentuation touche les traits horizontaux ; on se trouve en quelque sorte à mi-chemin entre le relief normal et le « relief à rebours » typique. Ici les renflements indiquent une forte et exigeante sensualité, avec une sensorialité importante (sens de la couleur). L'accentuation des traits horizontaux dextrogyres, rapprochée des nombreuses inhibitions qui ralentissent l'écriture (renversée, complications-jointoiements, lettres régressives, notamment des *s* exagérés, lancés), donne comme résultante l'*activité forcée*, signification fréquente de la pression déviée. Les écritures 2-1, 7-1 et 8-3 présentent aussi une pression déviée.

L'écriture 14-13 nous ramène au relief à rebours vrai, typique mais peu accentué, les inégalités de pression restant dans le cadre de l'harmonie. Ici l'équilibre est excellent, dans la supériorité. Il s'agit d'une femme distinguée par son intelligence et sa moralité délicate, tout ensemble droite et souple, ferme et bienveillante.

FIG. 14-13. — Pression inversée dans une écriture harmonieuse (très rare).

Comment interpréter le relief à rebours ? Nous pensons qu'il ressortit ici aux espèces nuancée (du genre Pression) et élancée, exprimant une *sensibilité très personnelle* qui sait respecter les sentiments d'autrui sans exposer inutilement les siens. C'est un cas extrêmement rare d'écriture harmonieuse possédant un relief inversé. Un autre cas de relief à rebours en milieu harmonieux a été publié par P. FAIDEAU (*loc. cit.*), qui propose comme signification l'oubli de soi au profit des autres. On voit que notre interprétation rejoint la sienne.

Nous citerons en terminant un autographe de Leconte de Lisle où le relief à rebours est — fait très rare — *occasionnel* : parmi plusieurs dizaines d'autographes de ce poète que nous avons examinés c'est le seul où nous notâmes cette particularité, sur les autres l'écriture de Leconte de Lisle est en relief. Le graphisme du spécimen en question (fig. 14-14) est ralenti, contraint, avec de petites saccades dans le trait ; il donne plus l'impression d'une écriture de vieillard que des autographes postérieurs. Comment expliquer

dédier. Je suis très touché des sympathies littéraires que vous m'y témoignez, et je vous prie d'agréer, avec mes sincères félicitations, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

Leconte de Lisle

FIG. 14-14. — Pression occasionnellement inversée de l'écriture de Leconte de Lisle.

l'anomalie de cette inversion de la pression ? Nous suggérons la conjonction de deux faits : d'abord l'époque de cette lettre est celle où le poète, âgé de soixante-huit ans, commençait à souffrir de rhumatismes qui devaient le tourmenter de plus en plus jusqu'à sa mort ; ensuite Leconte de Lisle était depuis peu de temps académicien, or l'autographe cité est une lettre d'encouragement à un jeune poète. Deux raisons qui concourent à introduire dans son écriture une *contrainte* à la fois douloureuse et guindée qui ne lui est pas coutumière, et aurait entraîné le renversement de la pression.

G) Éléments d'interprétation théorique.

La tendance *à rebours*, propension à faire l'opposé de ce qui est habituel, peut se manifester dans tous les genres graphiques ; dans les écritures vraiment à rebours elle touche d'ordinaire au moins deux genres. L'écriture à rebours est donc tout le contraire d'un signe spécialisé, localisé à quelques lettres : elle mérite d'être considérée comme une « grande espèce » de la graphologie. C'est un « signe qualitatif » possédant une valeur diagnostique particulièrement riche ; nous avons observé que c'est une des plus sûres de la graphologie.

Il est curieux que ce fait, connu des graphologues praticiens, n'ait pas suscité plus d'études sur cette espèce d'écriture. De fait aucun auteur n'a, à notre connaissance, consacré de monographie complète à l'écriture à rebours en vue d'une théorie explicative. PULVER, qui a étudié la signification de plusieurs types de tracés à rebours, signale leur fréquence dans les écritures de voleurs et d'escrocs et y voit presque toujours un signe de mensonge (Réf. 21, p. 287-290). Il emploie à leur sujet l'expression, qui ouvre de vastes horizons, de « perversion de la conscience des valeurs » (13). M. LOEFFLER-DELACHAUX rapproche les mouvements retournés des pratiques « sinistres » de la magie noire (14). Pour notre part nous rappellerons une donnée psychanalytique classique : la propension à agir à l'opposé des habitudes des autres, surtout s'il s'y mêle une note d'obstination, est particulièrement fréquente chez les personnalités *anales* et entre souvent dans le syndrome paranoïaque (15). Il y a là un fil directeur d'ordre typologique qui est fort utile pour interpréter de nombreuses écritures aux tracés à rebours systématisés.

Dans un ordre d'idées différent nous pensons qu'on peut rattacher à l'*hypothèse de déviation* d'I. BERG la très grande valeur séméiologique de l'écriture à rebours, comme de l'écriture discordante. Nous ne reviendrons pas sur ce point, expliqué assez longuement sous 8, § B.

Signalons enfin que, trois décennies avant Berg, l'intérêt tout spécial que revêt pour caractériser un sujet son comportement par rapport à la norme avait été saisi par un psychologue allemand peu connu en France, Ottmar RUTZ (16). Rutz oppose les individus qui se lient à une norme (per-

(13) Signalons à ce propos la parenté étymologique qui lie les termes pervers (perversus, de *pervertere*, renverser) et rebours (rebursus pour *reversus*, renversé).

(14) *La préhistoire de la graphologie : de l'écriture à la magie*, Payot, 1966, p. 124-126.

(15) Voir par exemple K. ABRAHAM, « Étude psychanalytique de la formation du caractère », *Œuvres complètes*, Payot, 1966, t. II, p. 330-331. Sur la fausseté du jugement, composante cardinale de la paranoïa, voir V. GENIL-PERRIN, *Les paranoïaques* (Maloine, 1926, p. 209-223).

(16) O. RUTZ, *Vom Ausdruck des Menschen* (Niels Kampmann, 1925).

sonnalités se dirigeant droit sur leur but, contraintes, raides, dépourvues de fantaisie) et ceux qui se détachent de la norme prescrite, obéissant aux forces vitales qui sont en eux (sujets individualistes, aisés, détendus). Le premier type est appelé *pyramidique*, à cause des arêtes dures, linéaires et anguleuses de la pyramide ; le second, *parabolique*, à cause de la courbure harmonieuse et « vivante » de la parabole.

Cette classification a été empruntée (légèrement modifiée en ce qui concerne la description du parabolique) par le graphologue allemand Ernst KORFF, qui a fondé sur elle tout un système de graphologie (Réf. 27). Korff classe les écritures en *paraboliques* (libérées de la norme), *pyramidiques* (accrochées à la norme) et *sphériques* (équilibrées), avec des degrés extrêmes (hyperparabolique et hyperpyramidique) et des nuances moyennes (sphérique-parabolique et sphérique-pyramidique). Son travail approfondi, à peu près inconnu en France, contient une classification très poussée des mouvements et des comportements. — L'écriture à rebours telle que nous l'envisageons s'inscrirait parfaitement dans la conception d'ensemble d'E. KORFF, où elle ferait, avec certaines écritures artificielles, l'objet d'un nouveau chapitre : celui de l'écriture « pyramidique à faux », c'est-à-dire, si on nous permet l'expression, accrochée à une norme anormale.

Les vues de Berg et celles de Korff ne coïncident pas. Le premier écrit en méthodologue qui explicite une hypothèse, le second en « psychologue appliqué » qui utilise qualitativement une synthèse d'orientation. Le premier considère le comportement du sujet par rapport à la moyenne du groupe, le second son comportement par rapport à une norme prescrite (17). Graphologiquement les vues de Berg s'appliquent plus directement à l'écriture discordante, celles de Korff à l'écriture artificielle contrainte. Néanmoins leurs deux théories présentent plusieurs points communs, et toutes deux conduisent à voir dans l'écriture à rebours une grande espèce graphologique, à l'interprétation particulièrement sûre.

***

En résumé : la notion de tracé à rebours s'applique à tous les genres graphiques. L'écriture à rebours est caractérisée par l'association de nombreux tracés à rebours, touchant plusieurs genres. Son interprétation dépend de l'intensité et du polymorphisme des signes, et de l'ensemble de l'écriture. Quelques tracés à rebours dans un graphisme harmonieux ne constituent pas une écriture à rebours. A l'opposé l'interprétation sera d'autant plus défavorable que des tracés à rebours nombreux, systématisés et touchant un grand nombre de genres, s'observent dans un milieu comportant des discordances et des signes d'orgueil intenses.

(17) Notons au passage combien cette différence de points de vue reflète les nationalités de ces deux auteurs, respectivement américain et allemand.

15. L'ÉCRITURE EN RECUL

C'est une écriture où on rencontre de façon répétée des mouvements qui tendent à reculer au lieu d'avancer dans le sens normal de la progression graphique. L'écriture en recul constitue un mode accentué de l'espèce *régressive*. Son interprétation s'effectuera, comme toujours, en cherchant à quelles dominantes de l'écriture se rattachent les mouvements en recul : le graphologue devra les analyser et surtout les situer dans le milieu graphique.

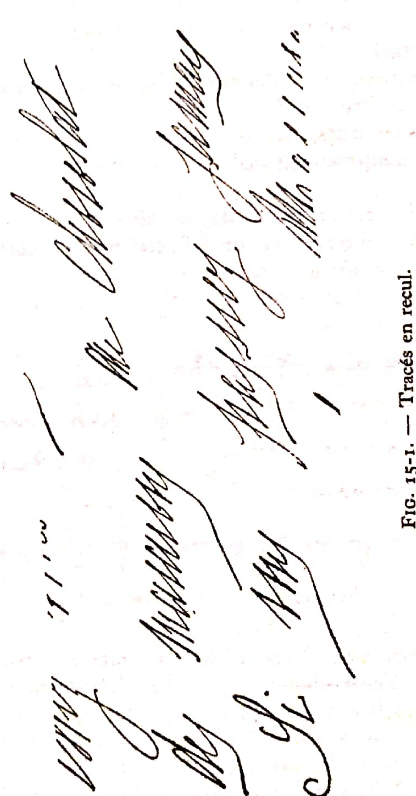


FIG. 15-1. — Tracés en recul.

En pratique il existe deux grandes variétés de mouvements en recul : les uns sont de grands *lancements* régressifs, ils constituent un mode d'*exagération* ; les autres sont des gestes *contraints*, retenus, surveillés au maximum, ce sont des modes d'*inhibition*. Selon le milieu graphique les mouvements en recul seront : soit en accord avec les dominantes de l'écriture, les renforçant, soit en opposition avec elles, constituant une contre-dominante ou une discordance.

La figure 15-1 présente des mouvements en recul localisés (le cas est assez fréquent) à une lettre particulière : les *s*, qui se terminent par une sorte de paraphe lancé en coup de sabre vers le sud-ouest. L'écriture en question est très maigre et sèche (plate, légère, étrécie, anguleuse), disgracieuse, inclinée avec monotonie, artificielle. L'examen attentif la révèle lente à cause des lettres fragmentées et de nombreuses petites régressions. Comment situer dans un tel milieu les *s* en recul ? Ils constituent d'abord une exagération de forme et de dimension qui contribue à donner à l'écriture son caractère disgracieux. Leur mouvement lancé est à rapprocher des autres exagérations de l'écriture (montante inégalement, trop anguleuse, trop étrécie). Il s'oppose enfin aux nombreuses inhibitions (étrécissements, lenteur) comme une *détente* nerveuse succède, dans un tempérament mal équilibré et débile, à une contrainte trop forte.

L'écriture 6-2 est en recul par les curieux lancements horizontaux régressifs qui s'accrochent à l'extrémité de certaines lettres. Nous l'avons étudiée à la section des écritures désharmoniques. L'écriture 3-2 présente quelques petits tracés en recul.

FIG. 15-2. — Écriture en recul.

Dans l'écriture 15-2 il est difficile d'isoler des tracés en recul tellement c'est l'ensemble de l'écriture, *inhibée au maximum*, qui appelle cette qualification. Elle est en effet renversée, régressive, contrainte, retenue, tourmentée, avec des interruptions du tracé, une marge à droite, des saccades, des retouches et quelques torsions. L'aspect heurté du graphisme est lié à une raideur extrême

au sens de Pophal (Verkrampftheit : degré V de l'échelle de MÜLLER et ENSKAT, Réf. 28, p. 76-79) ; l'écriture est pleine d'inhibitions subies, au sens de LECERF (Réf. 10, p. 55-56). Son caractère en recul, lié à une anxiété importante, s'interprète comme : complexité dans les vues et le raisonnement, contacts difficiles, franchise médiocre, difficulté à se décider suivie d'entêtement (écriture nourrie, angles, chevauchements en descendant, tassements en fin de ligne).

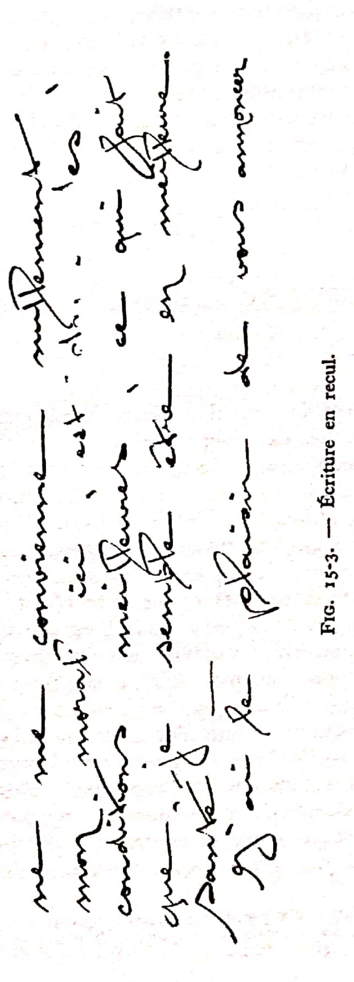


FIG. 15-3. — Écriture en recul.

L'écriture 15-3, vulgaire et discordante, rassemble deux mouvements en recul : l'un du type lancement-exagération, l'autre du type contrainte-inhibition. Le premier saute aux yeux : c'est le bouclage des *l* par lancement en coup de sabre ; il entre dans les syndromes généraux d'exagération (voir les finales centrifuges et les barres de *t* élancées) et à rebours (renversement de l'inclinaison, forme des *b*) que présente l'écriture. Le deuxième geste en recul est la curieuse complication que présente la base des *m* et de certains *n* : avant d'amorcer un délié, la scriptrice revient en arrière puis recouvre son trait, de sorte que le premier tiers de ses *m* ressemble à un *s* lié en « forme couverte » ; cette complication est en rapport avec la contrainte générale du graphisme (renversé, ovalisé, compliqué) et son jointoiement. Au total l'écriture est artificielle est très inharmonieuse.

16. L'ÉCRITURE TOURMENTÉE (*Genre Forme*).

Le mouvement dont procède l'écriture tourmentée (1) se donne une peine excessive. Comme gêné pour aller simplement de l'avant, il revient constamment sur soi, contourne les lignes droites. On observe des saccades en direction et dimension, de fréquentes retouches et inhibitions. Les lettres présentent des complications internes et de petites régressions : jointoiement, coups de fouet étrécis, accents compliqués, lettres intermédiaires (*m*, *n*, *u*) relativement hautes et tracées comme avec effort, parfois « formes couvertes », « dents de requin ». Le trait est souvent tordu.

L'écriture tourmentée s'oppose aux écritures claire, simple et sobre. Elle s'oppose, en particulier, à la simplicité détendue des espèces spontanée et aisée.

Aspect mouvementé et saccades rapprochent l'écriture tourmentée de l'espèce *agitée*. Mais il y a entre elles l'importante différence suivante : l'irrégularité de l'écriture agitée s'extériorise par des tracés lancés, des saccades étendues qui agrandissent l'écriture ; dans l'écriture tourmentée, au contraire, l'agitation est « rentrée », la tension plus grande : les gestes-types sont des retours sur soi contournés, les complications sont internes, la dimension reste souvent réduite. En somme l'écriture tourmentée exprime moins l'agitation que l'inquiétude d'un harcèlement permanent. Autre différence entre ces deux espèces : l'écriture agitée est remarquablement sensible aux variations momentanées de l'humeur et des circonstances ; l'écriture tourmentée est au contraire beaucoup plus stable vis-à-vis de telles fluctuations, mais son caractère tourmenté s'accentue presque toujours avec l'âge.

(1) Crépieux-Jamin n'a pas décrit d'espèce tourmentée. Mais il a occasionnellement qualifié des tracés de « tourmentés ». Cf. Réf. 5, p. 243, 261 (Rousseau), 580 (Calvin) et 643 (Leconte de Lisle).

L'écriture tourmentée est celle de personnalités complexes, chez qui les oppositions internes engendrent une anxiété importante. Ce sont des êtres malheureux, parfois psychasthéniques ou masochistes. Souvent ils sont peu efficaces socialement à cause de leur désordre intérieur. Mais quelquefois la personnalité réussit à conquérir de haute lutte un équilibre créateur qui s'enrichit alors des complexités internes (2).

***

L'écriture 16-1 manque curieusement d'aisance. Elle est très inégale de direction, continuité et largeur, avec un aspect « frémissant » ; saccadée comme si le scripteur perdait par moments

Fig. 16-1. — Écriture tourmentée.

le contrôle de la précision de son geste (voir l'agrandissement des boucles des *o*, *r*, *b*), avec quelques reprises (rem*e*rciant) et torsions (*J*e ligne 1, uti*l*es ligne 4) : en un mot, typiquement tourmentée. Nous avons affaire à un homme de bon niveau intellectuel (simplifications, tracés personnels), modeste (écriture simple, en un sens), honnête jusqu'au scrupule (observer en particulier la disproportion des boucles de liaison des *o* et des *b*), hésitant (écriture

(2) L'écriture tourmentée s'observe le plus souvent chez des scripteurs de type Saturne, dont le visage possède un modelé rétracté-bossué, et spécialement chez les types Rétractés bossués réfléchis et rigides du Dr Corman.

Fig. 16-2. — Écriture tourmentée.

sinueuse). Son efficacité est diminuée par l'anxiété et les ruminations. C'est un sujet psychasthénique.

L'écriture 16-2 est, elle aussi, tourmentée avec ses retours en

arrière (coups de fouet, complications-jointoiements, retouches), ses torsions, son enchevêtrement, ses accents tracés en coup de fouet et curieusement liés. Nous avons affaire à un homme de tempérament nerveux-bilieux. Il possède une bonne vitalité, le désir d'entreprendre et de réaliser ; mais les complexités de sa nature le rendent peu ordonné dans son travail, inquiet dans son humeur, personnel dans ses jugements, parfois brusque dans ses réactions.

L'écriture de Beethoven, que nous étudions sous 30, est une des plus tourmentées qui soient. Elle est très mouvementée ; elle n'est pas vraiment agitée à cause de la forte tension du tracé et de la nette prédominance des gestes intériorisés sur les lancements. Le geste-type de l'écriture — retour en arrière consistant en un ovale régressif tracé dans le sens des aiguilles d'une montre, qui achève sa boucle en se liant à la lettre suivante — se trouve plusieurs fois dans l'autographe cité (voir notamment fig. 30-1 *zurück*, hö*r*en, *w*ie, et*w*as, ih*r*em, F*r*eund, Beetho*v*en). Il exprime admirablement la souffrance, et même une sorte de délectation avec laquelle le scripteur s'appesantit sur son tourment.

Fig. 16-3. — Écriture tourmentée.

L'écriture 16-3 est celle d'un jeune ingénieur. Elle est tourmentée du fait des complications-jointoiement (accentuation des boucles des *o*, *s*), des nombreuses retouches et reprises (noter le ralentissement dû à l'interruption du tracé avant la plupart des *e* — désol*é*, tard*é*, envoy*er* — « geste-type » qui se retrouve deux fois dans la signature, que nous ne pouvons reproduire), accentuation compliquée. C'est un homme intelligent, mais non un véritable supérieur à cause du ralentissement dû aux complications et reprises, de l'ordonnance médiocre, enfin de la pression presque plate (avec une légère tendance à l'inversion du relief).

Le milieu graphique de la figure 16-4 est franchement inharmonieux. Les trois lignes du haut ont été écrites à trente-cinq ans,

Fig. 16-4. — Écriture tourmentée (trois lignes du haut écrites à trente-cinq ans, *le reste à soixante ans*).

celles du bas à soixante (début de désorganisation). L'écriture est inclinée, aigre, sèche, tourmentée, disgracieuse, à rebours (observer les *d*, occasionnellement les *f*, *p* et *v*), avec à soixante ans des barres de *t* renflées puis acérées. Une telle définition se situe à la limite du pathologique. Il s'agit d'un grand anxieux méfiant, sans supériorité, critique, à l'esprit faux, érotomane de surcroît. L'écriture est tourmentée par l'allure crispée du tracé, les saccades, les reprises. On n'observe dans l'échantillon cité que deux retouches véritables (plum**e**, un**e**) ; mais le scripteur, à la fin de sa lettre qui

comporte quatre pages, a apposé cinq post-scriptum successifs dont le cinquième explique : « Exprès, contrairement à mon habitude, j'ai à peine retouché mon écriture en me relisant. Couramment, après coup, j'ouvre les *e*, je boucle les *r*, le jambage des *j*, je complète ceux des *m* et *n*. Je mets des têtes aux *z*, enfin je moule un peu plus chaque lettre. »

Je ne serai tranquille que quand j'aurai les épreuves des reproductions de mes figures, avec les clichés, car une perte serait irréparable, pour retrouver et refaire des tableaux identiques, puis dans des originaux.

Bien affectueusement

P. Carton

Fig. 16-5. — Écriture tourmentée du Dr Carton.

L'écriture 16-5 est celle du Dr Paul Carton. Le tracé petit et mouvementé avec des combinaisons, quelques belles formes et les fortes inégalités (de dimension, vitesse, forme et surtout direction et largeur) témoignent de l'esprit créateur. Mais quelle complexité dans l'opposition des gestes forts (écriture rapide, mouvementée, saccadée, combinée) et des gestes faibles (écriture inhibée : petite, jointoyée, compliquée, tordue, retouchée) (3) ! Nous avons ici le bel exemple d'une synthèse acquise au prix d'un travail sévère et obstiné de la volonté.

(3) Le spécimen que nous donnons a été écrit en décembre 1933, peu après une intervention de petite chirurgie. On observe sur l'original un léger flou du trait, qui n'est pas habituel dans l'écriture, ordinairement nette, de Carton (ce flou est difficilement perceptible sur la reproduction ; voir par exemple ligne 4 : *re*trouver, re*f*aire ; et ligne 6 : Bien a*ff*ectueusement). L'écriture du Dr Carton est plus ou moins retouchée dans tous les autographes que nous connaissons. Une étude de cette écriture, faite par M. Delamain sur une lettre sensiblement contemporaine de notre figure 16-5, a été publiée dans *La graphologie*, no 29, p. 31-32, 1948.

17. L'ÉCRITURE VELOUTÉE (*Genre Pression*).

L'écriture veloutée, introduite par A. TEILLARD (Réf. 17, p. 277), donne une impression générale de douceur sans heurts, de chaleur sans sécheresse. Le trait est légèrement pâteux, sans excès ; le relief, faible ou absent. Le tracé est courant, lié-groupé ; arrondi, en guirlandes ou ondulé.

L'écriture veloutée s'oppose ainsi aux traits nets, en relief et surtout « tranchants » ou spasmodiques, et aux tracés anguleux, rigides. Elle doit être distinguée des écritures floue et pâteuse, moins esthétiques, avec un trait de moins bonne qualité. Il est fortement recommandé de procéder à ces appréciations sur l'autographe lui-même, car les qualités du trait perdent une grande partie de leurs nuances sur les reproductions photographiques, même les meilleures.

L'écriture veloutée s'observe chez des scripteurs bienveillants, avec un bon cœur et une douce chaleur du sentiment. Ils recherchent l'harmonie, n'aiment guère s'imposer mais préfèrent la conciliation. Ces traits de personnalité se nuancent naturellement selon l'ensemble de l'écriture, notamment selon son niveau général.

Je vous prie de croire à mes sentiments distingués.

FIG. 17-1. — Écriture veloutée.

Le scripteur de la figure 17-1 est un homme honnête (écriture claire, simple), possédant une bonne instruction (écriture sobre, simplifiée). Le trait est velouté. C'est une personnalité moyennement affirmée (inégalités de vitesse et continuité avec plusieurs trains d'inclinaison) mais équilibrée, lucide (écriture harmonieuse) et ouverte (clarté, guirlandes).

de n'y sont [illegible]. F [illegible] est évidemment loin de Paris. [illegible] aussi le drame de l'isolement [illegible].
Tous mes vœux pour toi, avec ma profonde amitié

FIG. 17-2. — Écriture veloutée.

L'écriture 17-2 montre le tracé velouté dans un milieu très supérieur (écriture combinée). C'est un graphisme exceptionnellement riche qui témoigne d'un caractère ferme, efficace mais sans dureté. L'espèce veloutée apporte ici une grande ouverture au monde : ce scripteur, non seulement possède une intelligence supérieure, mais il est bienveillant, avec de grandes qualités de cœur. Il s'agit, en fait, d'un homme plein d'initiatives créatrices, remarquablement ouvert à tous les problèmes humains.

Sont également veloutées les écritures 10-6a (type Sentiment artiste, don de soi, richesse intérieure avec approfondissement) et 23-6 (type Sensation introverti, goûts esthétiques).

18. LES SYNTHÈSES D'ORIENTATION DANS LES GRAPHOLOGIES FRANÇAISE ET ALLEMANDE

Au terme de ces descriptions d'« espèces nouvelles », que nous nous sommes efforcé de présenter dans un esprit fidèle à Crépieux-Jamin, nous désirons revenir sur l'interprétation en fonction du milieu et sur la primauté de synthèses d'orientation pour montrer comment ces préceptes, loin d'être l'apanage de l'École française, ont été également élaborés, selon un cheminement parallèle, par les graphologues allemands.

Notre bref résumé de la méthode jaminienne (sous 1) avait insisté sur la hiérarchie des espèces et l'importance des synthèses dans l'interprétation graphologique. Nous allons maintenant reprendre la question d'un point de vue historique, dans l'espoir d'éclairer la notion de synthèse d'orientation en montrant comment elle s'élabora progressivement au cours du développement de la graphologie. Selon le mot de Gœthe, « comprendre, c'est voir venir du fond du passé ».

A) Le point de départ.

On convient habituellement de faire remonter à Michon l'« ancienne graphologie », à Crépieux-Jamin en France et Klages en Allemagne la « nouvelle graphologie », devenue « graphologie classique ».

L'ancienne graphologie des signes fixes était solidaire de tout un courant de pensée, que nous dénommons aujourd'hui l'*atomisme psychologique*. On s'accorde pour y voir l'influence du modèle physique de la mécanique newtonienne : par analogie, des psychologues de la première moitié du XIXe siècle ont cherché à reconstituer le psychisme humain à partir de composantes élémentaires. On peut rattacher à ce courant la doctrine associationniste, qui visait à expliquer le fonctionnement de l'esprit par les associations mentales (analogue de la loi physique de l'attraction), la théorie des localisations cérébrales qui cherchait dans telle zone le siège de telle faculté de l'âme, et (encore qu'elle soit nettement postérieure) la réflexologie des disciples de Pavlov, prétendant expliquer tout le comportement à partir des réflexes conditionnés. Le *Système* de l'abbé MICHON, avec ses *signes fixes*, est imprégné de ces idées (1).

La fin du XIXe siècle et le début du XXe assistèrent à une réaction contre cet atomisme au profit de conceptions globalistes, probablement influencées, cette fois, par la théorie électromagnétique de Maxwell. Une illustration typique en est la *psychologie de la forme*, qui insiste sur la primauté de l'ensemble, auquel sont subordonnés les éléments qui s'y intègrent (principe de totalité). On ne considère plus que l'ensemble s'explique par la juxtaposition des éléments : au contraire, un élément n'a de signification qu'en rapport avec l'ensemble, ce qui conduit sur plusieurs problèmes à un renversement complet de point de vue. A ces idées se rattachent : en médecine, la primauté du contexte clinique ; — pour notre sujet, la notion d'un *milieu graphique* auquel est subordonnée l'interprétation des signes particuliers. C'est le principe de la *variabilité des significations*, proclamé indépendamment, à l'encontre du *Système* de Michon, en France par CRÉPIEUX-JAMIN et en Allemagne par MEYER.

Mais ce changement de la perspective théorique rend beaucoup plus difficile la tâche du graphologue : au lieu de se reporter à de commodes « dictionnaires de signes » univoques, il doit déterminer parmi les diverses significations possibles d'un signe celle (ou celles) qui est conforme au milieu graphique. Le travail ne consiste plus dans la mémorisation de signes avec leurs traductions psychologiques, mais dans le *choix des significations à retenir* (en allemand : Bedeutungseinschränkung) dans chaque cas particulier : « *Tout l'art du graphologue est dans ceci : discerner entre plusieurs significations possibles la plus convenable par rapport au milieu, la plus sûre logiquement, la plus nécessaire psychologiquement* » (Réf. 5, p. 35-36).

Tel est le problème sur lequel va se concentrer l'attention de la plupart des graphologues du XXe siècle, tant en Allemagne qu'en France.

B) Évolution de la graphologie allemande (2).

Klages trouve dans le Formniveau la caractéristique d'ensemble de l'écriture qui influence l'interprétation des signes de détail. Le Form-

(1) Michon croyait aux signes fixes mais non aux signes *isolés*, comme on le lui reproche parfois injustement. Il mentionne en effet une « théorie du signe complexe » (Réf. 14, p. 53-55) et indique explicitement qu'il y a là un immense champ d'investigation et le germe de futurs progrès de la science graphologique. — L'influence sur la psychologie de concepts issus de la physique est fréquente dans l'histoire des idées. Sur de telles correspondances et leur application à la graphologie, voir la thèse de J. DUBOUCHET, *L'analogie des phénomènes physiques et psychiques et l'écriture* (éd. du Parthénon, Bruxelles, 1960, 77 p.).

(2) Le parallèle qui suit, entre l'évolution des doctrines française et allemande en matière de synthèses d'orientation, ne prétend pas constituer une étude his-

niveau est, en substance, le degré d'originalité vivante d'une écriture, jugée notamment d'après son rythme ; Klages l'évalue selon une échelle en cinq notes : de 1 (très élevé) à 5 (très bas) (3). Schématiquement : selon que l'écriture est d'un Formniveau élevé ou bas, chaque signe graphique sera interprété selon une signification « plus » ou une signification « moins » : c'est le *principe de la double signification*.

Un tel principe ne saurait être suffisant pour permettre à lui seul l'interprétation des signes graphiques (au reste Klages ne l'a jamais présenté comme tel) : d'abord il ne peut être qu'une directive générale et non une règle automatique ; en outre il ne donne pas d'indication pour le cas des écritures de niveau moyen, si fréquentes dans la pratique courante. Ces difficultés sont fatales tant qu'on se limite à une synthèse d'orientation unique, comme l'expliquent avec clarté W. MÜLLER et A. ENSKAT (4) : « Il faut éviter d'imposer tout le fardeau de la détermination des significations à une notion centrale unique. En effet il ne saurait exister, psychologiquement parlant, une telle notion qui tiendrait absolument tout sous sa dépendance, comme l'a montré entre autres ROTHACKER en discutant de fausses interprétations du principe de totalité : Klages lui-même se voit parfois contraint de violer en pratique sa théorie du niveau [...]. Ensuite il ne suffit pas de quantifier une telle notion synthétique, il faut avoir recours à plusieurs. Tant qu'on se contente d'une échelle de notes, on se limite à un continuum unidimensionnel, comme si l'individuel qu'on cherche à appréhender était suffisamment défini par une seule qualité [...]. Si au contraire on se réfère à plusieurs synthèses et non à une seule [...], la note unique se décompose en une *évaluation multidimensionnelle* (Konstellationstechnik), qu'on peut considérer comme une authentique pensée caractérologique si on se réfère constamment aux mêmes dimensions de base. »

Les graphologues allemands postklagésiens ont apparemment pris conscience des limites du Formniveau : ils ont cherché à la fois à préciser cette notion et à la compléter.

1. Une première série de travaux, orientés dans un sens analytique, aboutissent à isoler dans la notion de rythme, qui sert de fondement au Formniveau, plusieurs facteurs : R. WIESER élabore le concept (quelque peu difficile à saisir, à notre humble avis) d'un *rythme fondamental* lié à la notion d'élasticité (5) ; R. HEISS distingue un rythme de création de la forme et

torique exhaustive, encore moins une comparaison générale entre écoles graphologiques. Nous demandons d'avance l'indulgence de personnes mieux documentées que nous pour d'éventuelles omissions ou interprétations erronées concernant la littérature allemande. Nous indiquons les références d'où proviennent nos renseignements. Signalons aussi les suivantes, pour les lecteurs intéressés par un parallèle entre écoles : M. MEYER, « Parallèle entre les caractérologies allemande et française », *Journées internationales de graphologie* (Société de graphologie, 1959, p. 105-115) et « Les doctrines graphologiques allemandes modernes », *La graphologie*, n° 77, p. 6-17, 1960 ; P. BRABANT, « La graphologie à l'étranger », *ibid.*, n° 82, p. 22-25, 1961, et G. DELAGE, « Unterschiede zwischen der französischen und der deutschen Graphologie », *Graphologische Schriftenreihe*, 1965 (2), p. 57-60. Pour un historique détaillé de l'évolution de la graphologie française au XXe siècle, voir A. LECERF, « Crépieux-Jamin, son temps et le nôtre », *La graphologie*, n° 94, p. 30-39, et n° 96, p. 3-14, 1964.

(3) On sait comment ces notions résultent de la conception antinomique de Klages selon laquelle l'Esprit discipline la Vie, tend à régler et mécaniser le rythme de celle-ci. Pour plus de détail, voir L. KLAGES, Réf. 19, p. 37-70 et 20, p. 83-101.

(4) Réf. 28, p. 125. Voir une traduction (par J. SEILER) plus complète de ce passage dans « Valeur du Formniveau », *La graphologie*, n° 90, p. 15-18, 1963.

(5) Les études de R. WIESER ont d'abord porté sur les écritures de criminels (*Die Verbrecherhandschrift*, 2 vol., Springer, 1930-1933, 96-128 p. ; *Der Rhythmus in der Verbrecherhandschrift*, Barth, 1938, 226 p.) et ont été couronnés par la référence 35. Voir aussi « Der Grundrhythmus, was er nicht ist und was er ist », *Graphologische Schriftenreihe*, 1962 (2), p. 37-59 et en français G. MAGNAT, « La

un rythme de répartition spatiale (6) ; R. Pophal, enfin, étudiant le degré de raideur de l'écriture du point de vue des centres nerveux qui lui donnent naissance, aboutit (Réf. 30) à une échelle d'évaluation allant des écritures prérythmiques, inconsistantes par manque de coordination et de frein, aux écritures arythmiques par excès d'inhibition.

2. D'autres travaux conduisent à diriger l'interprétation des signes de l'écriture par la considération du type psychologique auquel appartient le scripteur : c'est l'*approche typologique*. Ainsi, dans la littérature allemande, les types d'adaptation de Rutz ont été appliqués à l'écriture par E. Korff (7), les types éthiques de Spranger par Pophal suivi d'autres graphologues (8), les constitutions kretschmériennes par H. Pfanne et par R. Ellinger, les types d'intégration de Jaensch par H. Lamp'l (9). Toutefois il est notable que cette approche joue dans la graphologie allemande un rôle moins important que dans la graphologie française post-jaminienne (10).

3. Les graphologues allemands sont alors conduits à dégager, parallèlement à la notion de Formniveau modifiée, d'*autres synthèses d'orientation* capables de le compléter pour caractériser le milieu graphique en vue de l'interprétation des signes. Une telle élaboration est mise au point dans le travail de Müller et Enskat que nous citerons à nouveau (Réf. 28, p. 126) : « Nous croyons que la méthode la plus saine se limite à l'écriture et renonce à tout ce qui ne se dégage pas de l'écriture elle-même. Or, en établissant les signes graphiques, nous avons trouvé une série de caractéristiques générales (Ganzheitsmerkmale, übergreifende Befunde) qui tiennent sous leur dépendance les signes particuliers : ils contrôlent la façon dont se manifeste chacun des signes isolés et exercent leur influence sur tous les tracés de l'écriture. Ainsi une guirlande reste une guirlande, qu'elle soit raide ou lâche ; mais son caractère changera avec le degré de raideur de l'ensemble de l'écriture. Être capable d'une telle influence sur toutes les caractéristiques de l'écriture est principalement le fait des cinq variables que nous avons présentées comme susceptibles d'une estimation qualitative : degré de tension (raideur) de l'écriture, rythme, originalité, homogénéité, prédominance du mouvement sur la forme ou vice versa. Elles sont toutes les cinq largement indépendantes des caractères particuliers de l'écriture et de leurs groupements ; mais elles exercent sur eux une action spécificatrice. »

pensée et la méthode de Roda Wieser », *La graphologie*, n° 69, p. 3-7, 1958, A. Teillard, « Roda Wieser et la valeur d'efficacité », *ibid.*, n° 81, p. 12-15, 1961 et C. de Bose « Le rythme et les rythmes en graphologie allemande », *ibid.*, n° 106, p. 2-18, 1967.

(6) Réf. 25, p. 163-168 et 204-218. Voir aussi C. de Bose, « Le rythme dans la méthode du professeur Heiss », *La graphologie*, n° 107, p. 15-23, 1967.

(7) Réf. 27. Nous avons dit quelques mots de cette typologie sous 14, § G.

(8) Réf. 58 et suivantes. Spranger distingue d'après leurs critères de jugement six types d'hommes : théorique, économique, esthétique, social, politique et religieux. Traduit en anglais dès 1929 sous le titre *Types of Men* (Streckert), l'ouvrage de Spranger a suscité la mise au point par G. Allport, P. Vernon et G. Lindzey du questionnaire *Study of Values* (Houghton Mifflin, ³1960) à partir duquel ont été faites aux États-Unis de nombreuses études à l'époque des débuts de l'analyse factorielle. Ces types semblent presque ignorés des psychologues français, sauf de J. Stoetzel (*Esquisse d'une théorie des opinions*, P.U.F., 1943, p. 218-232, et *Jeunesse sans chrysanthème ni sabre*, Plon, 1954, p. 201-205). Signalons que certains types de Spranger sont très voisins de types dits planétaires, étudiés en France par E. Koechlin (Réf. 45, 45 *a* et 46).

(9) Pour les constitutions de Kretschmer, voir Réf. 52, 53. Pour les types de Jaensch, voir E. Jaensch, *Grundformen menschlichen Seins*, Otto Elsner, 1929 et H. Lamp'l, « Die Jaensch'schen Integrationstypen », *Graphologische Schriftenreihe*, 1963(3), p. 79-86.

(10) Les deux principaux reproches que les graphologues allemands adressent aux typologies sont : 1° de laisser dans l'ombre la difficulté qu'aucun sujet ne possède toutes les caractéristiques du type idéal (d'où possibilité d'erreur dans les déductions faites à partir du diagnostic d'appartenance à un type), et 2° d'imposer au travail graphologique le cadre d'une conception psychologique qui est solidaire d'un modèle préexistant, au lieu d'être élaborée à partir de l'écriture elle-même.

H. Pfanne (Réf. 29, p. 236-237) tient un langage voisin : « Dans la loi classique de la graphologie selon laquelle il faut posséder l'ensemble avant d'étudier les éléments, le mot « ensemble » ne doit pas être pris à la lettre [...]. Il signifie seulement le (ou les) complexes graphiques auxquels participe un signe donné et qui lui confèrent sa signification. Pour pouvoir interpréter correctement un signe, il est indispensable d'avoir préalablement reconnu ces complexes : sans anticiper sa signification précise, ils indiquent la direction générale de l'interprétation [...]. De toute manière un complexe graphique doit pouvoir s'obtenir sans l'intervention de considérations de psychologie, à partir du seul tableau graphique. »

C'est dire qu'à la notion bipolaire du Formniveau s'est substituée une conception multidimensionnelle avec un nombre limité de synthèses d'orientation, auxquelles le graphologue est appelé à se référer pour interpréter les « signes particuliers ».

C) Évolution de la pensée jaminienne.

Examinons maintenant du même point de vue l'évolution de la doctrine de Crépieux-Jamin entre son premier ouvrage le *Traité pratique de graphologie* (1885), qui traite de signes et groupements de signes sans que la notion d'espèce ait vraiment été dégagée, et l'*ABC de la graphologie* (1930) où les signes graphiques sont hiérarchisés en un véritable système que couronnent les synthèses d'orientation.

L'écriture et le caractère explique comment la supériorité ou l'infériorité générale du scripteur conditionne l'interprétation de chaque signe (« faire un portrait graphologique, c'est établir une résultante presque continuelle entre la valeur de l'écrivain et les traits spéciaux de son caractère »). La supériorité ou l'infériorité est évaluée d'après le degré d'harmonie ou d'inharmonie de l'écriture, dont Crépieux-Jamin donne une échelle avec six degrés (11). Nous avons ainsi affaire à une caractéristique tout à fait générale de l'écriture, qui conditionne l'interprétation de chaque signe. C'est l'homologue strict du Formniveau klagésien, et il est facile de mettre en évidence dans les différences qui existent entre le contenu des notions d'harmonie et de Formniveau le reflet des psychologies personnelles de Crépieux-Jamin et de Klages.

Mais Crépieux-Jamin a fort bien vu comment une référence à un critère unique constituerait une simplification étroite, outrancière. Ce danger est évité de plusieurs façons, tout à fait semblables aux démarches que nous avons analysées à propos de la graphologie allemande.

1. La notion d'harmonie-inharmonie elle-même est riche et complexe. Dès son origine la distinction entre les supériorités générale, intellectuelle, morale et volontaire montre qu'il faut y voir une *constellation* de qualités ou défauts plutôt qu'une simple bipolarité.

(11) La notion d'harmonie et ses rapports avec la supériorité sont nuancés et complexes (les modifications successives des premières éditions font assister à l'élaboration progressive de la pensée de Crépieux-Jamin). La supériorité générale est caractérisée par les qualités d'activité, sensibilité, simplicité, modération et distinction ; à côté d'elle il existe des supériorités intellectuelle, morale et volontaire. L'écriture harmonieuse ou inharmonieuse (« harmonique » ou « inharmonique » dans les dix premières éditions) est définie à propos de l'intelligence, que Crépieux-Jamin gradue en six niveaux : génie, talent, intelligence, médiocrité, insignifiance, esprit commun ; mais dans un autre chapitre il explique comment il n'est pas légitime de tout ramener à l'intelligence : la notion d'harmonie est plus générale que la seule supériorité intellectuelle (Réf. 3, p. 160-167, 172 et 214-220).

2. L'approche *typologique* est connue et parfois recommandée par Crépieux-Jamin, encore qu'avec une certaine tiédeur : il assigne aux typologies, qui connaîtront une telle floraison en France après sa mort (Réf. 45 seq.), un simple rôle d'appoint en graphologie (12).

3. L'*ABC de la graphologie*, dernier ouvrage de Crépieux-Jamin, ne dit plus seulement que l'interprétation dépend de la supériorité ou infériorité du scripteur, mais qu'elle est fonction du *milieu graphique*. Et l'essentiel de ce dernier, ce sont justement les synthèses d'orientation qui couronnent l'édifice hiérarchique des espèces. Citons de nouveau, afin que le lecteur compare avec les extraits ci-dessus de Müller-Enskat et de Pfanne, l'*ABC* (p. 36) : « envisager continuellement [l'écriture] à travers ses conceptions synthétiques, dans sa substance profonde, sous la protection des grandes idées que réalisent la multitude de ses petites manifestations : l'inorganisation des tracés ou leur heureuse combinaison, l'harmonie ou l'inharmonie [...], l'inégalité ou la monotonie, l'inhibition ou la dynamogénie. Si ce n'est pas tout, l'essentiel est là. »

D) Conclusion.

Au total les graphologues allemands et Crépieux-Jamin ont parcouru dans leur approche du problème de l'interprétation en fonction du milieu des chemins remarquablement semblables, avec la succession des mêmes étapes : (*a*) variabilité des significations selon le milieu, d'où la nécessité d'une synthèse d'orientation ; (*b*) essai d'une synthèse unique, son insuffisance ; (*c*) 1. son éclatement en plusieurs composantes, 2. attitude réservée à l'égard des typologies, 3. adoption finale d'un système de référence multidimensionnel, c'est-à-dire d'une pluralité de synthèses d'orientation.

La conclusion, du point de vue formel, est la même dans les deux cas : l'interprétation des signes particuliers est fonction du milieu, l'essentiel du milieu est constitué par les grandes synthèses d'orientation : *übergreifende Befunde* de Müller et Enskat, *graphologische Komplexe* de Pfanne, *espèces qualitatives* ou *synthèses d'orientation* de Crépieux-Jamin.

Pour ce qui est du contenu, les synthèses d'orientation allemandes et jaminiennes ne coïncident pas, comme il est normal pour l'aboutissement de travaux conduits à partir de points de départ non identiques et selon des optiques différentes ; leur mise en parallèle est particulièrement instructive. Si la comparaison de l'harmonie jaminienne et du Formniveau klagésien est devenue presque classique, il est intéressant d'envisager la synthèse d'orientation de Grünwald relative au degré d'unicité de l'écriture (13) sous l'angle des synthèses harmonie-inharmonie et inégalité-monotonie-discordance de Crépieux-Jamin. De même les degrés de raideur de Pophal, appuyés sur des hypothèses neuro-physiologiques, se laissent rapprocher des classes d'inhibition selon A. Lecerf (Tableau 18-1) (14). Nous recommandons de tels parallèles, non dans le but de ramener les notions les unes aux autres en cherchant à dégager à tout prix des équivalences qui seraient surtout des appauvrissements, mais au contraire parce que l'approfondissement comparé de notions apparemment voisines

(12) Les réticences de Crépieux-Jamin à l'égard d'une théorie graphologique exclusivement fondée sur les types (Réf. 4, p. 242-243) tiennent à des considérations provisoires (l'incertitude des caractérologies) et à des restrictions de principe, au reste modérées (« le scripteur n'apparaît cependant pas avec des ressemblances de détail, il faut bien s'en pénétrer, mais il figure dans sa famille psychologique et c'est énorme. Ainsi comprise la doctrine des tempéraments sera certainement utile aux graphologues qui savent s'en servir sans se rendre esclaves des formules »). Au fond Crépieux-Jamin tient à « toujours partir de l'écriture ».

(13) G. Grünwald, *Graphologische Studien* (Rascher, Zurich, 1954), p. 9-56.

(14) Cf. section 1, note 4. La désignation (I à V) des degrés de raideur est celle de la référence 28.

Tableau 18-1. — Raideur selon R. Pophal et inhibition selon A. Lecerf

	I	II	III et IV a	IV b et V
Pophal	pallidaire laisser-aller	subcorticale souplesse	corticale tenue, détente insuffisante	striaire ou pallidaire contrainte ou crispation
Lecerf	carence d'inhibition	dynamogéniée, aisée	inhibition voulue	inhibition subie

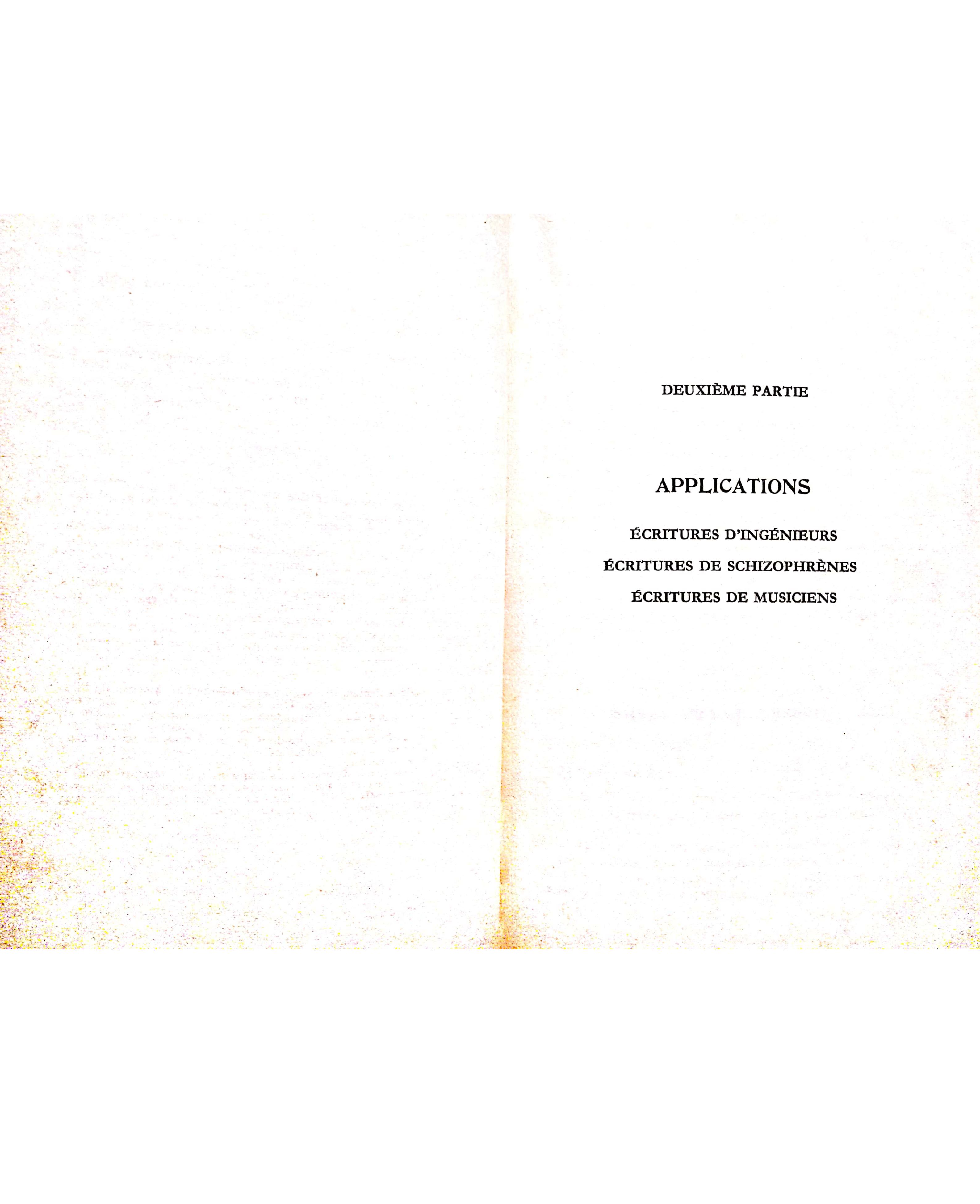
mais élaborées dans des contextes différents est ordinairement très éclairant. A ce titre nous souhaitons que plus de graphologues français lisent les ouvrages en langue allemande, où ils trouveront des points de vue nouveaux capables d'enrichir leur manière d'observer et d'interpréter les écritures (15).

***

Notre dessein n'était pas de tenter des assimilations forcées entre les méthodes graphologiques allemande et française : chacune de ces graphologies a son histoire et possède ses méthodes et points de vue propres. Néanmoins il nous a semblé intéressant d'indiquer comment la graphologie allemande contemporaine et la graphologie jaminienne aboutissent, pour l'analyse pratique des écritures, à des démarches fondées sur des concepts très semblables (16). Si l'on songe qu'à l'élaboration de la graphologie allemande ont contribué des physiologistes, psychologues et philosophes de renommée internationale, qu'elle bénéficie des moyens de travail qu'apporte la possession de chaires universitaires, la convergence signalée confirme la justesse géniale des vues de Crépieux-Jamin et met en évidence l'actualité de ses conceptions qui, à mesure que progresse la graphologie, en restent la base tout comme la clinique reste la base de la médecine.

(15) Nous avons parlé seulement des synthèses d'orientation, à cause de l'importance toute spéciale de cette question. Une étude analogue mériterait d'être faite à propos des *genres* graphiques, consistant en une comparaison entre les genres jaminiens (pression, vitesse, direction-inclinaison, dimension, forme, continuité : cf. Réf. 7, p. 32-88) et les catégories de R. Heiss (forme, espace et temps, Réf. 25), qui répondent les uns et les autres au besoin de classer les espèces pour la commodité de la nomenclature.

(16) Ce parallèle nous paraît d'autant plus frappant que Crépieux-Jamin et les graphologues allemands ont travaillé sans avoir pratiquement de rapports. Crépieux-Jamin n'avait jamais lu Klages. De leur côté les graphologues germanophones ignorent presque tous l'*ABC de la graphologie*.



DEUXIÈME PARTIE

APPLICATIONS

ÉCRITURES D'INGÉNIEURS

ÉCRITURES DE SCHIZOPHRÈNES

ÉCRITURES DE MUSICIENS

ÉCRITURES D'INGÉNIEURS

avec application de la typologie de Jung

L'arbre de la science n'est pas
l'arbre de vie (Lord BYRON).

Les sections suivantes présentent un certain nombre d'écritures d'ingénieurs. Plutôt que de les assembler par variétés d'ingénieurs, en faisant la monographie de l'ingénieur de recherche, celle de l'ingénieur d'organisation, etc., nous avons jugé plus intéressant de les classer d'après les types de personnalité, et de comparer de quelle manière chaque type conçoit et exerce le métier d'ingénieur. Notre classification est établie d'après la typologie de Jung.

Notre désir, en rédigeant ce chapitre, est de rendre un double service :

1° aux graphologues qui s'occupent d'orientation et de sélection professionnelles, en dégageant quelques fils directeurs pour leur travail dans ces deux domaines ;

2° à toutes les personnes qui s'intéressent à la psychologie de Jung, en illustrant par des exemples concrets l'application si délicate de sa typologie.

19. RAPPEL SUR LA TYPOLOGIE DE JUNG

A) Les types de Jung.

Notre référence à la typologie de Jung résulte d'un choix personnel. Cette typologie, que nous avons eu le privilège d'apprendre de l'enseignement direct de Mme Teillard, est l'une de celles que nous avons le plus pratiquée et affectionnons particulièrement. Mais ce choix ne comporte dans notre idée rien d'exclusif : d'autres typologies sont parfaitement utilisables en orientation professionnelle et se prêteraient à une étude analogue.

Il ne faut toutefois pas croire que les typologies soient équivalentes. Les différentes typologies sont les œuvres d'hommes (ou de groupes) qui ont des expériences humaines très différentes. Chaque système typologique est ainsi solidaire de toute une conception de l'homme, conception qu'il faut avoir présente à l'esprit lorsqu'on l'utilise. Un même trait de caractère peut être appréhendé par plusieurs typologies : ce sont, en définitive, les mêmes comportements qui sont décrits, mais ils sont, selon la typologie adoptée, envisagés sous des angles différents, intégrés à différents univers de signification. C'est pourquoi lorsqu'on ramène une typologie à une autre, cette assimilation représente bien souvent un appauvrissement (1).

Soit l'exemple des tempéraments d'Hippocrate (plus exactement : de Galien). Ils traduisent le point de vue d'un médecin : là gît l'intérêt spécial de cette classification qui n'est pas seulement psychologique, mais touche la constitution vitale du sujet dans ce qu'elle a de physique et contient toute une doctrine de la vie humaine quant à son équilibre et ses déviations possibles. Elle rendrait d'immenses services aux médecins si ceux-ci étaient plus nombreux à avoir lu et médité les ouvrages de P. CARTON (notamment Réf. 41), où se trouvent les bases de toute une hygiène de vie — donc d'une médecine authentiquement préventive — fondée sur l'analyse des différences tempéramentales individuelles. Fermer les yeux sur cet aspect physiologique et médical des tempéraments d'Hippocrate-Carton serait en dénaturer et en affaiblir l'intérêt.

Soit, de même, la classification de Léone BOURDEL des individus en Harmoniques, Mélodiques, Rythmiques et Complexes (Réf. 55, 56). Son intérêt n'est pas seulement d'apporter un vocabulaire et d'isoler des types nouveaux. C'est d'abord une typologie des modes d'adaptation inter-individuelle, son application est donc particulièrement fructueuse pour la psychologie de l'individu dans un groupe. D'autre part, il existe une prédisposition héréditaire (liée au groupe sanguin) à être Harmonique, Mélodique, Rythmique ou Complexe : découverte de la plus grande importance, puisque grâce à elle a été isolé et étudié un des éléments innés de la personnalité. Utiliser ces « tempéraments psychobiologiques » en omettant leur prédisposition innée est parfaitement possible, mais on perd alors une grande partie de l'intérêt de cette typologie (2).

Il en est de même des types de Jung. On les considère parfois comme huit catégories de référence, et on cherche dans quelle mesure tel sujet se rapproche *du* type Sensation introverti ou *du* type Pensée extraverti, etc. Cette manière de procéder enrichit le vocabulaire du graphologue, lui fournit un nouveau cadre de clas-

(1) Voir les articles de M. DELAMAIN « Sur les correspondances entre les types Jung et Le Senne », *La graphologie*, nº 57, p. 5-16, 1955, et d'E. CAILLE « Une synthèse des typologies caractérielles est-elle possible ? », *Connaissance de l'homme*, nº 17, p. 42-52, 1956.

(2) Quand on connaît le tempérament d'un sujet, savoir sa prédisposition innée apporte un renseignement supplémentaire : si elle concorde avec le tempérament réel, il y a confirmation ; s'ils s'opposent, cela donne des indications sur la nature des influences dominantes auxquelles le sujet a été soumis, et le sens dans lequel il a réagi. Dans les deux cas, comme toujours en matière de connaissances psychologiques, un tout surpasse la somme des parties.

sification, mais elle passe à côté de la vraie richesse des types jungiens. C'est probablement contre un tel usage des attitudes et fonctions que protestait Jung lorsqu'il écrivit : « Mes *Types* ne sont pas une caractérologie, justement pas cela. »

Les lignes qui suivent voudraient aider les graphologues qui désirent appliquer la typologie de Jung mais n'ont pas l'expérience de la psychanalyse et n'ont pas la possibilité de se plonger dans plusieurs volumes de cet auteur prolixe, souvent difficile (3).

Il est connu que la typologie de Jung classe les individus selon leur *attitude* (introvertie, extravertie) et leur *fonction* (pensée, sentiment, sensation, intuition) dominantes. Ces termes s'opposent deux à deux : l'introverti à l'extraverti (attitudes), la pensée au sentiment (fonctions « rationnelles » ou mieux *normatives*, ou encore : fonctions de *jugement*), la sensation à l'intuition (fonctions « irrationnelles » ou mieux *non normatives*, ou encore : fonctions de *perception*). Il en résulte huit types fondamentaux de référence : Pensée extraverti, Pensée introverti, Sentiment extraverti, etc. (Nous ne nous étendrons pas sur la définition précise des termes, au reste presque tombés dans le langage commun ; cf. ci-dessous § B-1).

Un premier point important à comprendre est le suivant : attitudes et fonctions sont des instruments qui aident le sujet à *s'adapter* à la réalité. La pensée, par exemple, avant d'être l'instrument désintéressé de la connaissance intellectuelle, est une fonction d'adaptation qui procède par le raisonnement pour résoudre les problèmes de l'existence. La conception de Jung, médecin empiriste, s'oppose à des vues trop étroitement intellectuelles.

Second point : *tout individu possède les deux attitudes* : est, selon les moments, tantôt introverti tantôt extraverti. Ce ne sont pas des traits de caractère permanents, mais plutôt des mécanismes qu'on met, selon les circonstances, en circuit ou hors circuit. Le sujet introverti est celui chez qui le mécanisme de l'introversion possède une tendance habituelle à prédominer. Lorsque les circonstances obligeront un tel sujet à s'extravertir, il le fera, mais selon un mode « inférieur » : avec une extraversion mal adaptée, exagérée, infantile. Notre sujet est ainsi habituellement un introverti adapté, mais accidentellement il se comportera comme un extraverti inférieur. De façon symétrique, un type extraverti som-

(3) La première publication de C. G. JUNG relative à la typologie est « Contribution à l'étude des types psychologiques », *Archives de psychologie*, vol. XIII, nº 52, p. 289-299, 1913, qui contient en germe la plupart des développements des *Types psychologiques* (Georg, Genève, ²1958, 507 p.). Jung est revenu sur le problème des types dans *Psychologie de l'inconscient* (Georg, Genève, 1952), p. 86-127 et dans *Problèmes de l'âme moderne* (Buchet-Chastel, 1960), p. 195-220. Des exposés plus accessibles se trouvent dans A. TEILLARD, Réf. 17, 34 et 47, et C. BAUDOUIN, *L'œuvre de Jung* (Payot, 1963, 390 p.), chap. V et Annexe A.

brera, s'il est obligé de s'introvertir, dans une introversion excessive, égocentrique, différente de celle mieux adaptée d'un vrai type introverti : il se comportera en « introverti inférieur » (4).

On aboutit ainsi à une notion importante : les deux attitudes sont présentes dans tout individu, mais elles jouent un rôle différent dans l'économie de son équilibre vital. L'une est évoluée, différenciée, c'est par elle qu'il s'adapte consciemment au monde : c'est l'*attitude principale*. L'autre, moins évoluée, possède des traits infantiles, archaïques ; au lieu d'y recourir volontairement, l'individu la subit ; elle possède ainsi un aspect moins conscient — c'est l'*attitude inférieure*.

Les quatre fonctions sont régies par des oppositions analogues. Tout individu possède les quatre, mais a en général l'habitude de s'orienter dans la vie grâce à l'une d'elles, qui acquiert ainsi un développement et une différenciation lucide particuliers ; les autres fonctions, négligées, se développent moins et restent dans la pénombre de l'inconscient. Ainsi le sujet dont la pensée est la *fonction principale*, à force d'aborder les problèmes de la vie par le raisonnement, laisse s'étioler ses capacités de sentiment, de sensation, d'intuition : ces trois autres fonctions demeurent chez lui peu développées. Cela sera particulièrement vrai du sentiment (l'affectivité et le sens des êtres sont l'« opposé » de la pensée, sens des faits objectifs et des idées) : le sentiment constituera ainsi la *fonction inférieure*. — Inversement, chez le type Sentiment, c'est normalement la pensée qui devient fonction inférieure ; chez l'intuitif, ce sera habituellement la sensation ; chez le sensoriel, l'intuition. Telle est ce qu'on peut appeler la théorie de *bipolarité des fonctions*.

La notion de fonction inférieure a été empruntée par Jung à Pierre JANET, qui l'a élaborée pour l'essentiel (*Les névroses*, Flammarion, 1909) dans le cadre d'une philosophie de l'évolution, l'inférieur se confondant avec l'antérieur et signifiant une régression : « à la place de ces opérations supérieures se développent de l'agitation physique et mentale, et surtout de l'émotivité. Celle-ci n'est que la tendance à remplacer les opérations supérieures par l'exagération de certaines opérations inférieures, et surtout par de grossières agitations viscérales » (p. 383). — *La fonction inférieure joue un rôle essentiel dans l'économie de l'individu*. Elle peut être très forte, mais (à l'inverse de la fonction principale qui est à la disposition de la volonté consciente) « comme critère essentiel nous avons son manque d'indépendance et comme conséquence, la soumission à des gens et des circonstances, puis sa sensiblerie capricieuse, l'incertitude de son usage, sa suggestibilité et son caractère diffus. Dans la fonction inférieure, on a toujours le dessous parce qu'on ne peut lui donner des ordres ; on est au contraire toujours la victime » (JUNG, *Problèmes de l'âme moderne*, p. 217-218).

L'observation psychologique montre journellement l'importance dans la vie d'un sujet de sa (ou ses) fonction inférieure. Tel type Sentiment

(4) Ce mécanisme est décrit par Jung avec clarté dans *Psychologie de l'inconscient*, p. 113-115.

extraverti, syntone et conciliant, prononce de temps en temps des jugements tout faits, incisifs et même blessants, qui surprennent dans sa bouche : ils expriment sa pensée inférieure. Demandons-nous quelles sont les préoccupations de ce type Intuition introverti, poète délicat et rêveur qui ne cherche guère la société : il passe une partie notable de son temps à songer aux ennuis de la vie matérielle, pour laquelle il est mal armé (logis à payer et entretenir, discussions avec son propriétaire, problèmes ancillaires, etc.) : problèmes qui touchent ses fonctions et attitude inférieures : la sensation, le sentiment et l'extraversion. Peut-être même, connaissant sa difficulté d'adaptation, il deviendra acquisitif, thésaurisera dans la crainte de l'avenir : il se comportera alors comme un sensoriel de mauvaise qualité : submersion par sa fonction inférieure.

Parfois, en effet, le rôle de la fonction inférieure est nettement perturbateur. Cela se produit lorsque le sujet adopte un style trop unilatéral, par exemple lorsqu'il vit uniquement par sa fonction principale. C'est relativement fréquent dans notre monde occidental moderne, où certains individus s'identifient en quelque sorte à leur fonction principale, qui est en règle celle qu'ils mettent en jeu dans leur vie professionnelle (pensée ou sensation, généralement). Une telle exagération du style conscient déclenche un mécanisme sur lequel Jung insiste à plusieurs reprises : une réaction de l'inconscient à caractère compensatoire qui vise à rétablir l'équilibre vital. C'est la dynamique du *rôle régulateur de l'inconscient*. Les fonctions négligées, refoulées, acquièrent une force perturbatrice — les contenus de l'inconscient sont essentiellement actifs ! — Tout se passe comme si les éléments tombés dans l'inconscient, et en particulier la fonction inférieure, créaient des symptômes névrotiques préoccupants pour le sujet, qui le contraignent à porter son attention sur les aspects de la vie que sa manière d'être consciente a prétendu ignorer.

L'observation directe et les œuvres littéraires montrent de nombreux exemples de ce mécanisme. La passion effrénée qui saisit Auguste Comte, type Pensée introverti positif et froid, pour Clotilde de Vaux, est un exemple de submersion du conscient par la fonction inférieure, refoulée, mais forte et devenue débordante (5). Les types Intuition qui négligent leur corps sont parfois frappés de syndromes hypocondriaques qui les obligent à y porter l'attention minimale que nous commande notre nature. Quant aux sensoriels extravertis du type de l'homme d'affaires, on sait avec quelle fréquence ils sont superstitieux d'une manière puérile, enclins à des rites et à des obsessions : c'est leur intuition inférieure qui se manifeste d'une manière archaïque, préoccupante jusqu'à la tyrannie.

La notion de fonction inférieure apparaît donc comme une maîtresse pièce de la conception jungienne. Une psychologie du conscient se limiterait à caractériser chaque type par sa fonction principale : ce serait oublier toute la dimension de l'inconscient, avec son dynamisme. Le trait de génie de Jung fut d'introduire dans sa

(5) Voir M.-T. DELAMAIN, « Auguste Comte et Clotilde de Vaux », *La graphologie*, nº 73, p. 7-16, 1959.

typologie la dialectique des « relations entre le moi et l'inconscient », de caractériser une personnalité par le jeu même de ses oppositions internes.

L'application fructueuse des types jungiens exige ainsi qu'on étudie les éléments conscients et inconscients en précisant leurs *relations* dynamiques, entre eux et par rapport à l'ensemble de la psyché. De cela résulte une conséquence pratique importante pour le graphologue. Quand celui-ci applique à l'étude d'une écriture la typologie de Jung, il doit toujours se demander si la prépondérance de la fonction principale est modérée ou excessive, quel est le degré de force et de différenciation des autres fonctions, quel rôle jouent la ou les fonctions inférieures. L'équilibre du sujet dépend de l'ensemble des quatre fonctions et de leur jeu respectif.

En procédant à ce bilan, on constate presque toujours qu'une des deux fonctions non opposées à la fonction principale est relativement consciente et différenciée, et joue le rôle de *fonction secondaire*, ou *auxiliaire* de la fonction principale. Ainsi, chez un type Pensée, dont la fonction inférieure est le sentiment (selon la règle de bipolarité), la fonction auxiliaire sera soit la sensation soit l'intuition. On résume ce genre de rapports en traçant le schéma, proposé par A. TEILLARD (Réf. 17, p. 44, 208), de la « croix des fonctions » où la fonction principale est placée en haut, l'inférieure en bas, l'auxiliaire à gauche (nous en donnons ci-après des exemples aux figures 26-3 et 26-4).

Voici un type Pensée accentué. C'est donc un homme très intelligent ? Point nécessairement. C'est un sujet qui, dans la vie, a l'habitude de raisonner. Mais la qualité de sa pensée sera faible si elle est sèche par la déficience du sentiment, coupée du réel par la déficience de la sensation et privée de renouvellement par la faiblesse de l'intuition.

Voici un ingénieur qui est un type Intuition franc ; il a, en outre, une imagination supérieure à la moyenne. Est-ce un inventeur de talent ? Cela dépend de ses autres fonctions et de leur équilibre. Si sa sensation trop déficiente est incapable de le stabiliser, il courra d'idée en idée nouvelle sans jamais rien mettre au point, et contribuera finalement moins au progrès de la science et de la technique que tel type Pensée Sensation, doué d'une intuition seulement passable mais chez qui les quatre fonctions concourent à un équilibre constructif : logique, humain et réaliste (6).

Au total le plus important quand on étudie un sujet sous l'angle des types de Jung n'est pas la détermination *du* type (parmi les huit types possibles) auquel il appartient. C'est la qualité de chacune des deux attitudes et des quatre fonctions (sa force, son degré de conscience et de différenciation). Ce sont, plus encore, le jeu des fonctions entre elles, leurs relations réciproques, notamment le rôle joué par la fonction inférieure dans la

(6) Une manière de « corriger » notre ingénieur intuitif à la sensation déficiente consistera à placer auprès de lui un collègue ou adjoint qui le complète : par exemple, un type Pensée Sensation ou Sensation Pensée. En termes schématiques : la sensation du second corrigera ce qu'avait d'immodéré l'intuition du premier, la pensée (fonction auxiliaire commune) constituant le terrain de leur compréhension mutuelle.

problématique du sujet. En d'autres termes l'essentiel n'est pas l'apposition d'une étiquette sur le sujet ni même la cotation de six valeurs de qualité (profil psychologique), mais l'appréhension d'un système de relations (psychologie structurale).

B) Les types jungiens en psychométrie.

Les types jungiens sont nés des observations faites sur des sujets en situation *analytique*, observations que Jung a organisées grâce à sa vaste culture ; puis, comme il est fréquent, ces concepts sont devenus des notions de la psychologie au sens général du terme, au point que les mots « extraversion, introversion » sont même passés dans le langage commun. Le type d'un sujet peut se déterminer par l'observation clinique, notamment par l'étude de sa biographie. A. TEILLARD s'est attachée à l'identifier dans l'*écriture* dès 1928 (7) et ses travaux sont connus de tous les graphologues (Réf. 47, 47 *a*). De son côté le Dr L. CORMAN a essayé de les déterminer dans les formes du visage (8).

A côté de ces approches cliniques, il convient de mentionner les nombreux et importants travaux qui utilisent des méthodes quantitatives (psychométrie). Ces travaux, presque tous anglo-saxons, visent à la détermination du type jungien d'un sujet au moyen de *questionnaires* et de *tests*. Ils ont été appliqués à des problèmes d'éducation, de sélection, de relations interpersonnelles, ont cherché à préciser certaines propriétés de la typologie jungienne. Sans en faire une revue complète (qui dépasserait de très loin le cadre du présent livre), nous citerons brièvement deux groupes de travaux pour donner au lecteur une idée de l'importance et de l'intérêt de ces études.

1. Une première série d'études utilise l'ANALYSE FACTORIELLE. Cette branche importante de la psychométrie extrait du dépouillement de plusieurs tests, par un procédé statistique, un nombre restreint de *facteurs* qui mesurent des « dimensions » de la personnalité. Elle a été d'abord appliquée aux tests d'aptitude, et a clarifié le problème des composantes de l'intelligence d'une manière qui est, pour l'essentiel, admise par les spécialistes (9). Plus récemment elle a abordé le domaine du caractère (« personnalité » au sens restreint, excluant les aptitudes) : il s'agit cette fois de travaux de recherche plus difficiles, point encore cristallisés, dont bien des acquisitions sont discutées et fréquemment remises en question. Dans ce contexte l'introversion-extraversion a été étudiée en vue de déterminer s'il faut y voir un simple *syndrome* (juxtaposition de traits de comportement) ou un véritable *facteur*. A cette question ont été consacrés de très nombreux travaux anglais (C. BURT, H. EYSENCK, W. STEPHENSON) et surtout américains (M. McDONOUGH, T. MOORE, R. CATTELL, D. FISKE, W. GRUEN, I. HADLEY). Nous nous bornerons à exposer les grandes lignes des travaux de CATTELL et de ses collaborateurs de l'Université d'Illinois (10).

(7) A. et G. MENDELSSOHN, *Der Mensch in der Handschrift* (Leipzig, [2]1929), p. 74 seq.

(8) L. CORMAN, *Manuel de morpho-psychologie*, t. II (Stock, 1958), p. 166-184, 232-239, 280-300.

(9) On trouvera un exposé compréhensible par le lecteur non mathématicien dans P. OLÉRON, *Les composantes de l'intelligence d'après les recherches factorielles* (P.U.F., 1959, 517 p.).

(10) Ces travaux sont exposés dans les nombreux ouvrages de cet auteur, le résumé le plus complet se trouvant dans R. B. CATTELL, *Personality and Motivation : Structure and Measurement* (World Book Company, Yonkers-on-Hudson, 1957), p. 112-119, 186-189, 266-269, 317-318 (nombreuses références bibliographiques). Le non-spécialiste en trouvera l'essentiel dans le livre de vulgarisation de R. CATTELL *The Scientific Analysis of Personality* (Penguin Books, Baltimore, 1965), p. 92-93, 122-126.

Ces études utilisent des données obtenues sur les sujets à partir de trois sources de renseignement : leur comportement et leur biographie, des questionnaires, enfin des tests. L'étude statistique des données des deux premières sources : *biographie* et *questionnaires*, a montré que le syndrome d'extraversion-introversion décrit par Jung n'est pas un facteur pur, mais se décompose en plusieurs sous-facteurs (11) dont le principal est le FACTEUR F, auquel Cattell a attribué la dénomination de *Surgency-Desurgency* (12). Le facteur F+ se manifeste par les traits de caractère suivants : joyeux, social, rapide, spirituel, bavard, adaptable, aimant le changement, d'humeur égale, confiant, ouvert, à la limite : maniaque euphorique, — alors que son opposé (desurgency : sujet F−) est pessimiste, solitaire, taciturne, porté à l'introspection, incapable de se détendre, lent à s'adapter à une situation, rigide, d'humeur inégale, soupçonneux, peu ouvert, au surmoi fort, à la limite : dépressif (13).

Des travaux plus récents de Cattell (1955) ont mis en rapport tous les facteurs déjà cités qui contribuent au syndrome d'extra-introversion (F, H, A, M et Q2) en vue de dégager, par un autre procédé mathématique, un *facteur* dit *de second ordre*. Or il se trouve que le facteur de second ordre ainsi obtenu coïncide presque exactement avec un facteur dégagé par l'étude statistique des résultats de la troisième source de renseignements : les *tests* objectifs de personnalité (14). Cattell interprète cette convergence des données de la clinique et des questionnaires d'une part, des tests d'autre part, comme l'expression de la *réalité psychométrique de l'extraversion-introversion* décrite par Jung, ce qui conduirait à « laver les termes *extraversion, introversion* du discrédit scientifique et de l'abandon où les a fait choir leur adoption par la psychologie courante » (*loc. cit.*).

2. D'autres travaux ont consisté à élaborer des QUESTIONNAIRES pour déterminer le type jungien d'un sujet. Nous connaissons les quatre questionnaires suivants :

(11) De façon analogue une étude statistique portant sur le *Questionnaire caractérologique* de G. Berger a montré que l'activité de Le Senne n'est pas un facteur indépendant mais est en réalité corrélée à la secondarité (F. GAUCHET et R. LAMBERT, *La caractérologie d'Heymans et Wiersma, Étude statistique sur le questionnaire de Gaston Berger*, (P.U.F., 1959, 66 p.).

(12) On forge en règle générale un mot nouveau pour désigner un facteur isolé par l'analyse factorielle, même lorsqu'il « correspond à peu près » à un syndrome de traits de caractère pour lequel existe déjà un terme. Traits de personnalité et facteurs se placent à des niveaux scientifiques différents : le trait est en continuité avec la psychologie courante, le facteur est une notion dégagée par des procédés mathématiques pour évaluer les corrélations entre un grand nombre de conduites observées dans des conditions normalisées. Un terme du langage courant décrit un trait de caractère ou un syndrome, qui est sous-tendu par plusieurs facteurs.

(13) Les autres facteurs qui sont sous-jacents au syndrome d'extraversion-introversion sont les facteurs A, M, H et Q2. Le premier correspond à la notion kretschmérienne de *cyclothymie-schizothymie* : sujet facile à vivre, s'intéressant aux gens, ou au contraire sujet froid, distant, critique. Le facteur M correspond à la dimension appelée *Praxernia-Autia* (sujet pratique, se dirigeant d'après les faits, conventionnel, intéressé par les résultats immédiats, stable — et à l'inverse sujet bohème, distrait, non conventionnel, intéressé par les théories, dépourvu de sens pratique, enclin à des crises de découragement). Le facteur H (*Parmia-Threctia*) oppose les sujets hardis en société aux sujets timides, le facteur Q2 (*Group Independence — Self-sufficiency*) les sujets qui approuvent les valeurs du groupe à ceux qui décident à partir d'eux-mêmes. Ces facteurs sont mesurés par des échelles du *Sixteen Personality Factor Questionnaire*.

(14) Ce facteur est appelé le FACTEUR (T)32 (*op. cit.*, p. 266-269). Les sujets fortement chargés en facteur (T)32 possèdent une « fluence » de réponses élevée pour voir des objets dans des dessins non structurés, pour caractériser leur propre personnalité, raconter leurs rêves ou décrire le comportement d'autrui ; ils entreprennent avec confiance des tâches nouvelles, envisagent avec optimisme les conséquences pour eux-mêmes d'événements lointains, sont peu suggestibles par l'autorité, enfin donnent des réponses peu précises aux tests de structures à compléter.

a) le *Gray-Wheelwright Type Questionnaire*, comportant dans sa dernière version (15) 75 questions relatives à l'attitude et à la fonction principales ;

b) l'échelle E de l'*Eysenck Personality Inventory* (EPI), qui comprend 24 questions sur l'extraversion-introversion (il existe aussi le *Maudsley Personality Inventory*, dont l'EPI est une version améliorée) ;

c) le *Myers-Briggs Type Indicator* (MBTI), composé de 166 questions dont le dépouillement conduit à caractériser un sujet par quatre notes (extraversion-introversion EI, sensation-intuition SN, pensée-sentiment TF, jugement-perception JP) d'où on déduit sa formule-type (par exemple ENTJ pour extraverti, intuition, pensée, jugement) ;

d) le questionnaire de C. Baudouin (*op. cit.*, p. 379-386) (16).

Le questionnaire de Gray et, plus récemment, l'EPI et surtout le MBTI ont donné lieu à un grand nombre de travaux. Ces deux derniers questionnaires ont été construits selon les techniques modernes, leur fidélité a été vérifiée ; des études statistiques ont montré que les notes EI, SN et TF du MBTI sont indépendantes, que l'échelle EI de ce questionnaire coïncide pratiquement avec l'échelle E de l'EPI ; on a mis en rapport le MBTI avec d'autres questionnaires de personnalité.

Les travaux les plus importants concernent les domaines professionnel et scolaire. Ils ont mis en évidence, par exemple, que la proportion des sujets N (plus intuitifs que sensoriels), qui est d'un quart dans la population générale américaine, croît avec le niveau d'instruction pour atteindre deux tiers chez les étudiants d'université. La réussite scolaire est corrélée avec l'introversion et surtout avec l'intuition : à quotient intellectuel égal, les sujets IN ont des performances scolaires significativement supérieures aux sujets ES.

Le MBTI a été d'autre part utilisé dans le dessein d'étudier certaines propriétés des types jungiens, en particulier pour tâcher de déterminer s'il y a continuité, ou au contraire dichotomie, le long des échelles EI, SN, TF (17). Afin de donner une idée de l'importance de ces travaux, signalons qu'une étude sur la répartition des types a porté sur plus de 13.000 sujets ; l'étude de STRICKER et ROSS qui vient d'être citée a porté sur 3.000 élèves, 4.000 étudiants et 350 enseignants.

Ces questionnaires constituent un instrument de travail puissant pour les recherches sur les types jungiens. Non seulement ils permettent l'abord de problèmes qui ne peuvent être résolus qu'à partir de données chiffrées portant sur de très grands nombres de sujets ; mais, combinés avec d'autres tests de personnalité, ils peuvent contribuer à une approche profonde et nuancée de problèmes difficiles de psychologie. Nous citerons sous 24 une étude de Mac KINNON sur la « créativité » chez les ingénieurs et les architectes, étude effectuée avec l'aide du MBTI et d'autres tests : l'auteur ne se borne pas à évaluer des corrélations ou dégager des facteurs, il met au premier plan de sa recherche les *relations* des données entre elles, ses résultats tiennent ainsi compte de l'organisation de l'ensemble de la personnalité. C'est une illustration du fait que la psychométrie n'est pas

(15) H. GRAY et J. WHEELWRIGHT, « Jung's Psychological Types, their Frequency of Occurrence », *J. of General Psychol.*, vol. 34, p. 3-17, 1946.

(16) Pour compléter cette liste il y a lieu de citer le *Minnesota T-S-E Inventory*, établi en liaison avec le M.M.P.I. par L. DRAKE pour mesurer la composante sociale de l'introversion et qui a donné lieu à quelques travaux. Voir par exemple D. BYRNE, *An Introduction to Personality : a Research Approach* (Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1966), p. 152-155.

(17) L. STRICKER et J. ROSS, « An Assessment of some Structural Properties of the Jungian Personality Typology », *J. of Abnormal and Soc. Psychol.*, vol. 68(1), p. 62-71, 1964 et « Some Correlates of a Jungian Personality Inventory », *Psychol. Reports*, vol. 14, p. 623-643, 1964.

limitée à l'évaluation de facteurs et de profils, mais qu'elle est capable de contribuer à l'étude des types dans une optique structurale (18), le type apparaissant comme une similarité d'ensemble (pattern similarity).

C) Suggestions pour travaux ultérieurs.

Les sections qui suivent, consacrées aux écritures d'ingénieurs, constituent une petite contribution à l'application des types de Jung à l'orientation et à la sélection professionnelles. Avant de clore la présente section nous désirons rappeler que ce domaine ne constitue qu'une infime partie des problèmes qui peuvent être abordés sous l'angle de la typologie jungienne. Celle-ci est un monde, bien des questions qui s'y rapportent sont très imparfaitement connues et fourniraient de magnifiques thèmes de recherche.

Dans ses *Types psychologiques* Jung groupe autour de la notion-clef d'introversion-extraversion des descriptions provenant de divers auteurs, lesquelles sont loin de coïncider. Il serait intéressant de préciser en quoi les notions mises en parallèle sont équivalentes et en quoi elles diffèrent. Par exemple il n'est pas certain que l'assimilation à l'introversion-extraversion de la primarité-secondarité, notion déduite des travaux d'O. Gross et adoptée par la caractérologie d'Heymans-Wiersma et Le Senne, soit aussi justifiée que le laisse entendre Jung (19).

Le point de vue *génétique* a été peu développé par Jung, qui se borne à mentionner 1) que les fonctions de perception sont plus anciennes que les fonctions de jugement (p. 464), et 2) qu'il existe une prédisposition innée, biologique, à appartenir à tel type d'attitude mais que l'influence du milieu aboutit parfois à modifier ce type (p. 277-278, 324-326). Très peu de travaux ont été consacrés aux types jungiens chez l'enfant. Or des études longitudinales des types jungiens seraient extrêmement instructives, surtout si elles tiennent compte des interactions avec les parents et la fratrie (20).

L'aspect *psychiatrique* de la typologie jungienne est évident : n'est-ce pas l'opposition entre les cas extrêmes de l'hystérie et de la schizophrénie qui a donné à Jung sa première idée de la polarité extraversion-introversion ? Jung indique dans son ouvrage la forme de névrose que développent électivement les types Sentiment, Sensation, Intuition (p. 353, 359, 364, 385, 391). Mais cette question ne semble pas avoir été particulièrement fouillée depuis ; notamment, les importants moyens de recherche que la psychométrie met à notre disposition ne lui ont guère été appliqués. Le seul aspect nosologique des types jungiens qui ait fait, à notre

(18) Au sens où l'on parle d'anthropologie structurale. Voir R. MUCCHIELLI, *La caractérologie à l'âge scientifique* (éd. du Griffon, Neufchâtel, 1961), p. 108-118.

(19) *Op. cit.*, p. 265-280. Jung a été suivi dans cette assimilation par le Dr L. CORMAN (*op. cit.*, p. 86-87, 91-92) et M. DELAMAIN (*loc. cit.*), mais non par M. MARTINY (*Essai de biotypologie humaine*, Peyronnet, 1948, p. 86-90) ni R. MUCCHIELLI (*Caractères et visages*, P.U.F., 1963, p. 23-29, 34-52, 110-113).

(20) On trouvera des indications sur l'aspect héréditaire des types jungiens dans H. EYSENCK, « The inheritance of extraversion-introversion », *Acta psychologica*, vol. 12, p. 95-110, 1956, et sur la façon dont le type se constitue dans J. van der HOOP (*Conscious Orientation*, Harcourt Brace, New York, 1939). Dans *The Inner World of Childhood* (Appleton-Century-Crofts, New York, 1927) F. WICKES consacre un chapitre (p. 122-161) aux types jungiens chez les enfants, que M. LESOURD a abordés sous l'angle graphologique dans *Votre enfant, son écriture* (Hachette, 1965), p. 84-87. L'abord génétique des types de Jung a été recommandé par E. GLOVER (*Freud ou Jung ?*, P.U.F., 1954, p. 79-81), dans une optique visant à ramener les types jungiens aux stades du développement de la libido selon Freud et Abraham (mais des études génétiques sont possibles également dans d'autres cadres conceptuels).

connaissance, l'objet de travaux approfondis est l'étude des rapports de l'introversion avec l'anxiété névrotique (21).

Les types de Jung peuvent enfin apporter leur contribution à des problèmes de psychologie *interindividuelle* : constitution d'équipes de travail, choix matrimonial, relation thérapeutique, etc. Quelques études expérimentales ont déjà été faites sur le choix d'un conseiller (22), sur des comportements en groupe (23). Elles se limitent à la considération des fonctions ou attitudes principales, mériteraient d'être prolongées par des travaux tenant compte de toutes les fonctions et leurs relations réciproques.

La graphologie est capable d'apporter sa contribution à l'étude de tous ces problèmes, dont l'abord sera d'autant plus fécond que les approches clinique et psychométrique seront utilement conjuguées. Les recherches suggérées supposent la mise en œuvre d'importants moyens de travail à cause des études longitudinales, du grand nombre des sujets à examiner et des données à dépouiller, traiter et interpréter : cela montre l'intérêt de la constitution d'équipes importantes de recherche, et souligne la tendance de la psychologie contemporaine à devenir une science interdisciplinaire.

20. INGÉNIEURS DU TYPE PENSÉE EXTRAVERTI

Les types Pensée extravertis sont volontiers des ingénieurs expérimentateurs. Leur prototype, dans le cas de l'aéronautique, serait l'ingénieur qui travaille dans un Centre d'essais en vol.

Le travail en plein air et le grand espace satisfont le besoin de mouvement de l'extraverti. Travailler en équipe et sur du matériel technique concret contente son besoin de contact avec les êtres et les choses.

Mais il y a plus. Jung a montré comment la pensée sous sa variété extravertie est une pensée surtout *empirique* : elle s'intéresse aux faits en eux-mêmes et pour eux-mêmes ; lorsqu'elle s'oriente d'après des idées, il s'agit non d'idées subjectives, personnelles, mais d'idées reçues du groupe par tradition, par assentiment général. On voit combien cela correspond étroitement à la démarche

(21) On en trouvera un aperçu dans H. EYSENCK (*Les dimensions de la personnalité*, P.U.F., 1950), p. 60-71, et dans R. CATTELL (*op. cit.*, 1957), p. 267-268, 318-319. Voir aussi F. FARLEY, « On the independence of extraversion and neuroticism », *J. of Clin. Psychol.*, vol. 2, p. 154-156, 1967.

(22) G. MENDELSOHN et B. KIRK, « Personality Differences between Students who Do and Do Not Use a Counseling Facility », *J. of Counsel. Psychol.*, vol. 9(4), p. 341-346, 1962 ; G. MENDELSOHN, et M. GELLER, « Effects of Counselor-Client Similarity on the Outcome of Counseling », *J. of Counsel. Psychol.*, vol. 10(1), p. 71-77, 1963.

(23) H. STERN et H. GROSZ, « Verbal interaction in group psychotherapy between patients with similar and with dissimilar personalities », *Psychol. Reports*, vol. 19, p. 1111-1114, 1966.

mentale de l'ingénieur expérimentateur : la règle fondamentale de l'expérience est la soumission à la donnée objective des faits ; l'expérimentateur travaille sur un programme qu'il a reçu tout élaboré, son rôle dans l'interprétation des données brutes ne dépassant pas les faits enregistrés eux-mêmes.

Le type Pensée extraverti, cet empirique, fait peu de cas des théories et des systèmes. Ingénieur, il s'intéressera médiocrement aux recherches du bureau d'études, dont les savants calculs lui semblent éloignés de la réalité concrète. On saisit ici une limitation du type Pensée extraverti lorsqu'il est trop accentué : se borner à des vues courtes, terre à terre, qui ne dépassent pas les faits constatés. C'est l'écueil de l' « expérimentalisme ».

Si, en revanche, l'extraversion n'est pas exclusive, si une intuition suffisante donne au sujet le sens des possibilités lointaines, s'il a assez de sens de la réalité (sensation) et des êtres (sentiment) pour tenir compte du point de vue d'autrui, il s'agira alors d'un homme aux vues équilibrées, possédant l'étoffe d'un ingénieur efficace. C'est dire que pour juger la valeur de ce type, il faut tenir compte du degré d'évolution des fonctions autres que la pensée, et de l'équilibre des quatre fonctions entre elles.

L'écriture 20-1 est celle d'un jeune ingénieur qui s'est dirigé par vocation vers un service d'essais, où il se plaît et réussit parfaitement. C'est un type Pensée (écriture petite, simplifiée, espacée), surtout extraverti (écriture aisée, inclinée), avec une fonction auxiliaire sensation (pression forte, jambages importants) ; mais l'intuition est passable (écriture groupée, assez rythmée, élancée).

L'écriture 20-2 donne un exemple de type Pensée extraverti de haut niveau. La supériorité générale se voit d'emblée sur ce graphisme accéléré, inégal dans l'harmonie et homogène ; tout ensemble aisé, retenu et ferme, il indique l'efficacité. La qualité de la pensée se juge à l'écriture aérée, claire, utilement groupée avec des formes et liaisons personnelles. La fonction auxiliaire est plutôt l'intuition (écriture rythmée), mais sensation et sentiment ne sont pas déficients. En fait, cet ingénieur manifesta dès le début de sa carrière (le spécimen cité fut tracé alors qu'il avait vingt-cinq ans) une grande polyvalence dans la continuité et la synthèse, avec une certaine préférence pour l'aspect expérimental. Il devint rapidement responsable de l'ensemble du travail concernant un missile ; plus tard, il fut l'un des principaux artisans du satellite français Diamant.

Les deux écritures précédentes proviennent d'hommes bien équilibrés. De fait, l'extraverti, possédant une meilleure adaptation au monde extérieur que l'introverti, donne souvent l'impression d'un meilleur équilibre (l'introverti le perçoit facilement ainsi, et en

FIG. 20-1. — Type Pensée extraverti, fonction auxiliaire sensation.

FIG. 20-2. — Type Pensée extraverti, fonction auxiliaire intuition. Les quatre fonctions sont bien développées.

éprouve des sentiments d'infériorité). Cela est sans doute lié au fait que notre monde occidental moderne met au premier plan les valeurs de la réalité extérieure, de sorte que le type Pensée extraverti Sensation serait le plus proche du stéréotype de l'« homme normal moyen » dans notre société. Mais cela n'est pas toujours vrai : le type Pensée extraverti peut être atteint de diverses formes de déséquilibre mental, une des plus fréquentes étant la paranoïa.

Fig. 20-3.

La figure 20-3 en donne un exemple. L'écriture est rapide et combinée mais vulgaire, imprécise, dégagée, retouchée ; la direction est sinueuse et descendante ; la pression est plate, l'ordonnance envahissante. Nous avons affaire à un type Pensée extraverti Sensation chez qui l'intuition, quoique importante, est de mauvaise qualité et le sentiment est tout à fait inférieur (dureté du trait « tranchant », angles et fil, acérations). En réalité, l'équilibre mental est atteint : il s'agit d'une névrose avec régression sado-anale, d'une personnalité psychopathique accentuée (paranoïaque avec des traits hystériques). C'est un inventeur assez doué, mais des relations de travail normales avec lui sont rendues impossibles par sa méchanceté, sa fausseté et sa méfiance pathologiques (1).

21. INGÉNIEURS DU TYPE PENSÉE INTROVERTI

Les types Pensée introvertis sont, parmi les ingénieurs français, un peu plus nombreux que les types Pensée extravertis.

La pensée est marquée chez ce type par la tendance générale de l'introverti à prendre de la distance par rapport à la réalité, à s'intéresser plus aux idées abstraites qu'aux données objectives immédiates. C'est donc une *pensée théorique*, surtout préoccupée des *idées* et de leurs combinaisons : pour elle, à l'inverse de la pensée extravertie, les faits n'ont pas d'intérêt en tant que tels, mais seulement comme illustrations d'une idée générale, d'une théorie.

Le prototype du Penseur introverti est le philosophe qui prend ses distances par rapport au monde réel pour l'interpréter selon un système, une doctrine. On songe aux vers de Sully Prudhomme « La philosophie », bien caractéristiques de l'attitude introvertie en général et particulièrement de la pensée introvertie :

> La terre, les saisons, l'azur resplendissant,
> Toutes les voluptés trompeuses de la vie,
> Les choses qu'on peut voir, ne lui font point envie,
> Elle réclame et cherche un éternel absent. (*Le Prisme*)

(1) Rappelons que la paranoïa est relativement fréquente chez les inventeurs (voir par exemple V. Genil-Perrin, *Les paranoïaques*, Maloine, 1926, p. 305-311). Nous avons affaire ici à un exemple de structure renversée (cba ou bca) au sens d'A. Stocker (Réf. 57) : le « sentir » et le « connaître » occupent les premières places, l'« aimer » la dernière, ce qui donne un individu « anthropophage » qui est toujours convaincu d'avoir raison et détruit quiconque diffère de lui.

Ce jeu de l'esprit est moins libre chez un ingénieur que chez un philosophe ou un mathématicien, car l'ingénieur s'occupe de problèmes réels et son travail aboutit à une action sur la matière. Schématiquement, deux cas sont à distinguer selon que la fonction auxiliaire d'un type Pensée introverti est la sensation ou l'intuition.

Dans le premier cas, la fonction auxiliaire *sensation* donne au sujet un sens des choses, un goût de la réalité matérielle. Cela fera de lui, par excellence, un *ingénieur de laboratoire*. Cette sorte d'ingénieur expérimente, mais d'une façon bien différente du type Pensée extraverti. Le cadre de son activité, d'abord, sera plutôt les quatre murs d'un laboratoire que les vastes espaces d'un centre d'essais. Ensuite son expérimentation s'exercera en liaison beaucoup plus étroite avec l'idée théorique qui la dirige : le sujet vérifie sa propre théorie, met au point sa propre idée, ou collabore étroitement avec le bureau d'études tout proche.

Dans le second cas (fonction auxiliaire : *intuition*) la tendance de la pensée introvertie à s'intéresser aux idées pour les idées se donnera plus facilement libre cours. Nous aurons, cette fois, affaire à l'*ingénieur de bureau d'études*. Peu à l'aise avec la matière (parce que sa fonction sensation est moins développée), le sujet travaille volontiers sur le papier : à l'expérimentation sur le matériel il préfère les *calculs*. En outre, l'amour du nouveau et la recherche des possibilités nouvelles (fonction intuition développée) se satisfont mieux au stade du bureau d'études : le passage d'une idée à la suivante, d'une hypothèse à une autre y est plus facile qu'au laboratoire, parce qu'au bureau d'études on est moins immédiatement lié par les exigences de la réalisation matérielle.

Sans être absolue, cette distinction entre les deux variétés d'ingénieurs du type Pensée introverti nous a semblé assez constante pour mériter d'être signalée : le type Pensée Intuition conçoit et calcule au bureau d'études ; le type Pensée Sensation réalise, expérimente et met au point au laboratoire. Chez l'un comme chez l'autre le sentiment est fonction inférieure. Est-il trop archaïque, le sujet aura de la difficulté à travailler en équipe ; ce cas nous a paru un peu plus fréquent pour les ingénieurs de bureau d'études.

L'écriture 21-1 est celle d'un ingénieur du type Pensée introverti accentué, avec une fonction auxiliaire sensation. L'imagination est bonne (écriture nuancée, tracés amples) mais le sentiment est faible et peu évolué (écriture petite, sobre, espacée, aux finales retenues ou centripètes) : le scripteur a peu d'aisance dans ses rapports humains, il manque de chaleur, de compréhension, en un mot, de « contact ». C'est un travailleur solitaire, à moins qu'un assistant ne consente à jouer le rôle d'esclave (tendance au monopole et au despotisme des types introvertis accentués). — Il s'agit,

façon à avoir des résultats comparables entre eux & faire un choix de coefficients assez nombreux. Les résultats de ces différents calculs sont courbes joints au présent rapport. & L'examen de ces courbes fait apparaître

FIG. 21-1. — Type Pensée introverti, sentiment peu évolué.

en fait, d'un ingénieur de tout premier plan au point de vue professionnel : il a conçu et réalisé avec compétence des matériels délicats, a imaginé pour certains phénomènes complexes des théories explicatives qui étaient de plusieurs années en avance et dont les prolongements étaient encore approfondis, vingt ans après, par des travaux de recherche dans des Universités françaises et étrangères. Mais il n'a jamais eu de disciple et n'a jamais formé d'équipe.

L'écriture 21-2 révèle un type Pensée Sensation typique, avec une intuition et un sentiment peu développés. C'est un homme qui raisonne et calcule froidement, qui a le sens des réalités, et qui sait s'imposer. Il est compétent pour les problèmes de fabrication et de contrôle. Mais il n'est pas à sa place à la tête d'un important service de recherche, car il est trop obnubilé par les problèmes immédiats et les moyens à mettre en œuvre, et en oublie les buts lointains.

Le scripteur 21-3, à l'inverse, possède une intuition très développée. La rapidité, les combinaisons et les inégalités de tous genres de l'écriture expriment admirablement sa supériorité intellectuelle, sa vive sensibilité, son imagination. Son adaptation est rapide (fil) mais il possède au fond un grand attachement à ses idées personnelles (tracés régressifs) et une certaine vivacité critique (acérations). Il est entraîné par son imagination (lancements, précipitation) de façon un peu arythmée (inégalités de vitesse et direction), ce qui le gêne pour se fixer sur un sujet déterminé (convexité, légère imprécision) (1). Toutes ces caractéristiques s'expliquent

(1) Nous ne pouvons reproduire la signature, combinée, rapide, inégale, imprécise, très « synthétique ».

FIG. 21-2. — Type Pensée introverti Sensation ; intuition et sentiment sont peu développés.

FIG. 21-3. — Type Pensée Intuition (inventeur).

FIG. 21-4. — Type Pensée très introverti, infériorité du sentiment et de la sensation.

si on considère que cet homme « vit sur » deux fonctions, la pensée et l'intuition : le développement moindre du sentiment et de la sensation donne à l'écriture son aspect froid, un peu instable. — En fait, il s'agit d'un inventeur fécond et ingénieux, doué d'une grande finesse polyvalente : pour amener à son terme complet une de ses inventions, il est obligé de se contraindre, car déjà ses inventions suivantes le travaillent et le passionnent.

L'écriture 21-4 est celle d'un ingénieur de valeur, à l'intelligence vive et subtile (écriture fine, nuancée avec de nombreuses inégalités de continuité et de forme). Mais ici, l'introversion est excessive (écriture très petite, espacée, arcades) ; la sensation est

Solution possible
au problème de la synchronisation des
enregistreurs est fourni par l'engin avec les
installation de mesure au sol ou sur avion.

Fig. 21-5. — Type Pensée introverti équilibré.

faible (écriture légère, sautillante), le sentiment vulnérable (inégalités de vitesse avec retouches, inégalités d'inclinaison, de direction avec chevauchements en descendant), ce qui explique les nombreuses inhibitions de l'écriture (doute de soi). C'est un ingénieur de mérite ; parvenu à un poste élevé, il doit se faire violence pour s'imposer (2). A un moment, il était chargé à la fois du bureau d'études

(2) La signature est agrandie, montante, soulignée d'un paraphe fulgurant ferme.

et des essais sur le terrain : le graphologue ne sera pas étonné d'apprendre qu'il exerçait la première fonction avec beaucoup plus d'aisance que la deuxième.

L'écriture 21-5 est très harmonieuse : supériorité sur le plan intellectuel et moral. Les fonctions sont bien équilibrées. Une analyse attentive montre cependant qu'il s'agit d'un type Pensée introverti avec une fonction auxiliaire intuition. Le sentiment, encore qu'assez fort, est moins différencié, d'où résultent de légères difficultés de contact (brièveté de la plupart des finales, espacements). Le sujet en est conscient : il a volontairement choisi la carrière d'ingénieur par attrait pour les idées, mais aussi parce que les personnes lui semblaient constituer une réalité moins fiable que les choses : bel exemple d'une inclination commandée par la dynamique des fonctions !

22. RAPPORTS ENTRE LA PENSÉE EXTRAVERTIE ET LA PENSÉE INTROVERTIE

La comparaison entre les deux groupes d'ingénieurs qui viennent d'être décrits met en évidence l'opposition qui existe sur le plan professionnel entre les types Pensée extraverti et introverti. Elle montre combien la forme de l'intelligence dépend de l'attitude générale de l'individu : preuve que l'intelligence n'est pas une faculté isolée, mais reflète les modes d'adaptation fondamentaux de la personnalité.

La pensée introvertie est, en somme, la pensée théorique, par opposition à l'empirisme de la pensée extravertie. En ce sens la démarche par laquelle l'intelligence « abstrait l'intelligible à partir du sensible » est plus nette dans la pensée introvertie : la pensée du type extraverti pur serait plus proche de la connaissance sensible (1) ; lorsqu'elle va au delà de la description, on a vu que c'est en utilisant des concepts ou des critères élaborés par d'autres que le sujet, notamment par le groupe.

Une attitude exagérée dans le sens de l'introversion ou de l'extraversion nuit à l'adaptation à la réalité : tandis que la pensée extravertie verse dans l'expérimentalisme qui accumule des données empiriques sans être capable de les structurer, la pensée introvertie s'enferme dans des théories abstraites qui ont perdu tout contact avec la réalité. Aucune de ces deux attitudes ne permet, seule, de résoudre un problème technique : il faut la conjonction de l'expérience et du raisonnement intellectuel.

Un ingénieur fort connu dans les milieux de l'automatisme, le professeur A. Leonhard, de Stuttgart, a représenté ce dilemme sous la forme humo-

(1) Peut-être est-ce l'explication du fait, par nous constaté, que chez le type Pensée extraverti la fonction auxiliaire est plus souvent la sensation que l'intuition.

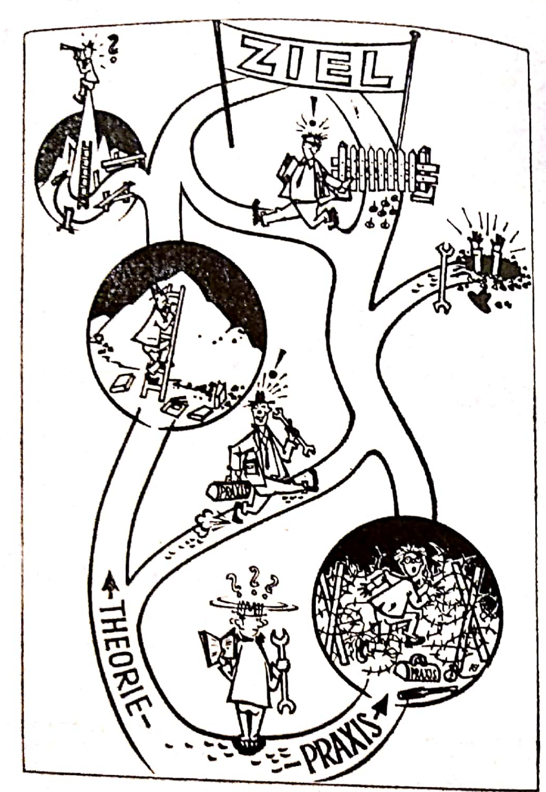


FIG. 22-1. — Les dangers qui guettent les types Pensée trop exclusivement extravertis ou introvertis : la réussite technique (Ziel = but) n'est atteinte qu'en combinant à propos les deux attitudes. (Dessin d'A. Leonhard).

ristique de la figure 22-1. L'ingénieur placé en bas, au point de départ des deux flèches, est perplexe sur le choix entre le chemin de la théorie (représentée par un livre) et celui de la pratique (représentée par une clef anglaise) (2). Le praticien pur, l'extraverti (noter son visage ouvert !), s'engage dans les chemins de droite : il tombe dans un trou dont il n'a pas su prévoir l'existence (3) ; ou bien il se perd dans un entrelacs touffu où son tournevis et sa trousse à outils ne lui sont d'aucun secours, parce qu'il n'a aucun recul par rapport à la situation où il se trouve. La théorie pure (chemin de gauche) s'aide de livres (idées) et d'une longue-vue (prise de distance par rapport au monde) : après s'être élevée haut sur l'échelle de

(2) Remarquons que l'auteur de ce dessin allégorique a appliqué spontanément la loi du symbolisme de l'espace, dirigeant vers la gauche du lecteur le mouvement d'introversion (théorie) et vers la droite celui d'extraversion (pratique).

(3) Tel l'Epiméthée (« qui agit, et pense après ») de Spitteler, étudié par Jung au chapitre V des *Types psychologiques*.

l'abstraction, elle se trouve isolée, loin des hommes, sur un pic désertique — image très suggestive de l'orgueil solitaire du type introverti. La vraie solution, le but (Ziel) n'est atteint que par une combinaison judicieuse des deux méthodes (4) : il faut observer *et* il faut raisonner, « la » voie n'est pas une ligne droite tracée d'avance.

La différence entre l'introverti et l'extraverti ressemble à celle qui existe dans toute Compagnie entre le bureau d'études, où a lieu le travail théorique, et le laboratoire d'essais, où s'effectue la mise au point technique. La mésaventure du praticien de notre image serait celle d'une Compagnie où, le bureau d'études étant déficient, le laboratoire étudie et met au point des matériels sans idée directrice : la technique est ravalée au niveau de recettes de cuisine. Réciproquement, l'échec du théoricien pur ressemblerait à celui d'une Compagnie où les services de conception prennent exagérément le pas sur la réalisation et la mise au point. De même qu'introversion et extraversion, avec leur alternance normale selon les nécessités de l'adaptation, sont toutes deux indispensables à l'équilibre d'un individu, de même bureau d'études et laboratoire, conception théorique et réalisation pratique sont nécessaires dans toute œuvre technique.

23. INGÉNIEURS DU TYPE SENSATION

Les ingénieurs du type Sensation sont moins nombreux que les ingénieurs du type Pensée. Ils se dirigent souvent vers les services de fabrication et de contrôle. Nous étudierons séparément la psychologie des types Sensation extraverti et introverti.

A) Type Sensation extraverti.

Le comportement du type sensoriel extraverti est orienté par la réalité extérieure sensible. Selon les lignes classiques d'A. TEILLARD (Réf. 17, p. 87) : « Il aspire à la jouissance des choses concrètes ; les manifestations de la vie intérieure lui paraissent inutiles et maladives. Il réduit tout à des causes objectives, à des influences provenant du dehors. S'il est de méchante humeur, s'il a la migraine, c'est le mauvais temps qui en est la cause. Dans ses relations amoureuses, le Sensoriel extraverti se laissera toujours guider par la beauté, par les charmes physiques. Son idéal s'appelle : la Réalité. — Appartiennent à cette classe ceux qu'on appelle les bons vivants (tempérament sanguin) : gastronomes, restaurateurs ; également, beaucoup d'industriels ou de commerçants ha-

(4) A. Leonhard a résumé son opinion là-dessus dans la formule suivante : rien n'est pratique comme une bonne théorie.

biles en affaires, ou encore l'ingénieur, le mécanicien débrouillard. »

La valeur des individus de ce type dépend du degré de différenciation des autres fonctions. L'intuition est en règle la moins évoluée. Si le sentiment et la pensée sont, eux aussi, insuffisamment développés, le sujet ne dispose que d'une fonction différenciée pour s'adapter à la réalité. La prédominance excessive de la sensation amène alors, selon le mécanisme décrit par Jung, une réaction compensatrice de l'inconscient : les fonctions inférieures, restées infantiles, jouent un rôle inférieur et perturbateur.

Un exemple de tel type Sensation pur — et, de ce fait, accentué jusqu'à la caricature — nous est fourni par Sir John Falstaff de l'opéra de Verdi (d'après Shakespeare). C'est un buveur, un grossier jouisseur ; sa fonction sensation est forte mais, encore que fonction principale, mal différenciée et de mauvaise qualité. Écoutons-le exprimer avec une candeur brutale le matérialisme du sensoriel pur qui nie tout ce qui n'est pas concrètement tangible :

« Votre honneur ? Quel honneur ? Bagatelle ! Quelle plaisanterie ! — L'honneur peut-il vous remplir la panse ? non. L'honneur peut-il vous remettre en place un tibia ? il ne peut. Ou un pied ? non. Un doigt ? non. Un cheveu ? non, l'honneur n'est pas chirurgien. Qu'est-il donc ? un mot. Et qu'y a-t-il dans ce mot ? un peu d'air qui vole. Belle invention ! »

Sa conduite intéressée, et dépourvue de toute affection véritable, envers les femmes montre l'infériorité du sentiment ; la régularité avec laquelle il tombe dans les pièges qu'on lui tend, celle de la pensée. Mais c'est l'infériorité de l'intuition qui causera, au dernier acte, son humiliation finale. Chez lui comme chez beaucoup de types Sensation, l'intuition se manifeste sous la forme inférieure de croyances et craintes superstitieuses (1) : il sera rossé par les bourgeois de Windsor pendant que la peur de voir les fées en face lui cloue le visage contre le sol.

Ce tableau est celui du type Sensation presque pur, chez qui pensée, sentiment et intuition sont demeurés archaïques. Plus souvent, au moins une de ces fonctions, relativement différenciée, constitue l'auxiliaire de la sensation. Si c'est le sentiment, nous aurons affaire à un sujet à la fois réaliste et bienveillant, chez qui on est bien reçu et on se sent très à l'aise. Si c'est la pensée, comme presque toujours chez les ingénieurs, il s'agit d'un sujet à l'intelligence concrète, pratique ; il se limite volontairement au tangible : méfiant à l'égard des envols de l'imagination, il ne considère comme sûres que les données concrètes de l'expérience ; la pensée est-elle de bon niveau, il aura l'étoffe d'un réalisateur.

Le scripteur de la figure 23-1 est un type Sensation extraverti (écriture inclinée, nourrie avec pochures, jambages importants) avec une fonction auxiliaire pensée (écriture liée, nette, espacée

(1) On connaît la fréquence des pratiques superstitieuses chez ces gens pourtant « réalistes » que sont les hommes d'affaires : un nombre élevé, tant en France qu'en Amérique du Nord, consultent des astrologues ou des cartomanciens. A un degré de plus, le type Sensation, lorsqu'il est déséquilibré, présente en général une névrose de type obsessionnel, avec obsessions (doutes, phobies diverses) et rites compulsionnels.

Nous attendons ton petit mot pour confirmer
la date exacte et l'heure de ton arrivée.
Tu passeras avant chez Maman pour
prendre différents petites choses à nous

FIG. 23-1. — Type Sensation extraverti équilibré.

entre les mots). L'écriture montre d'emblée l'homme actif (écriture liée, accélérée, aisée), sérieux et réaliste (semi-anguleuse, homogène, formes banales). L'analyse met en évidence son efficacité équilibrée (écriture cadencée) : la maîtrise de soi et la discrétion

(ovalisations, jointoiement) n'ont rien d'excessif (crénelures, inclinaison) ; la fermeté (semi-angulosité, régularité, harpons) est sans raideur (inégalités de hauteur et direction). Au total, nous avons affaire à une personnalité stable et sûre. A ce genre de types Sensation s'applique la remarque du Dr R. CAHEN : « ce sont les maçons de la Société. »

A cet effet on fixe une marge de gain donnant une intention acceptable et une marge de phase permettant d'assurer la stabilité malgré l'intervention de retards parasites de ces considérations peut être

FIG. 23-2.

L'auteur de la figure 23-2 est un homme doué (écriture aisée, combinaisons) avec une imagination importante (écriture ample, mouvementée). De plus l'épanouissement vital est excellent, grâce au bon développement des différentes fonctions : la sensation extravertie, fonction principale (écriture plutôt grande pour un scientifique, pâteuse, inclinée), est bien secondée par la pensée (écriture accélérée, liée-groupée, simplifications) et le sentiment (développement de la zone médiane, ampleur).

Le scripteur de la figure 23-3 est un type Sensation avec une fonction secondaire pensée. C'est un homme doué (simplifications, semi-angulosité), actif et très réaliste dans ses visées (écriture nourrie, plate, stable, sobre avec des formes banales). Il est, d'autre part, capable d'une dissimulation importante et soutenue (écriture

Peux tu me préciser, si toi-même tu es au courant ?

FIG. 23-3.

très sobre, retenue, ovalisée avec des jointoiements, sinueuse, descendante — ce dernier signe est constant sur tous ses autographes). C'est un ingénieur très efficace et débrouillard ; il possède un sens remarquable de l'utilisation des gens et des situations.

B) Type Sensation introverti.

Le type sensoriel introverti possède un comportement très différent, difficile à saisir et souvent déroutant. Jung nous l'explique de la manière suivante : à cause de son introversion, un tel homme est orienté non par les réalités mais par leur retentissement subjectif. Or, ce retentissement est par nature imprévisible ; il est, en outre, irrationnel, donc malaisé à communiquer par le langage. D'où la difficulté qu'éprouve ce type à exprimer les impressions qui sont à l'origine de son comportement. Parmi les introvertis, c'est l'un des plus incompris.

Si l'introversion est trop accentuée, la pensée et le sentiment peu évolués, le sujet apparaît par son mauvais côté : comme un méfiant, un hésitant qui refuse *a priori* de se laisser toucher par l'enthousiasme et ramène tout à des proportions banales, terre à terre. Il sera peu populaire, ceux qu'il aura blessés lui en voudront, faute d'avoir compris que son comportement irrationnel recouvre fréquemment une grande richesse intérieure. — Si, en revanche, les autres fonctions sont relativement développées, le sentiment viendra adoucir les contacts, la pensée apportera la possibilité de communiquer selon un mode rationnel ; pensée et sensation s'enrichiront mutuellement pour conférer à l'ingénieur la maîtrise dans son art : la commande de la matière par la pensée.

L'écriture 23-4 est celle d'un type Sensation introverti. L'écriture est régulière, très nourrie, donnant une impression de poids et de stabilité ; la pensée, fonction auxiliaire, est de bonne qualité

[illegible] voir grand-chose. Ce qui m'ennuie, c'est
que ça me fait encore 5000 km en plus des 6000 que je viens de
faire et il me faudra au moins 3 jours supplémentaires.
Heureusement que les voyages forment la jeunesse et je ne

FIG. 23-4. — Type Sensation introverti, fonction auxiliaire pensée.

(écriture claire, nette, aérée). C'est l'écriture d'un ingénieur remarquablement efficace, les matériels qu'il a mis au point ont été adoptés en France et dans un grand nombre de pays étrangers. Sa manière de travailler est caractéristique du type Sensation introverti avec une pensée auxiliaire. Prenant comme point de départ la quantité de crédits dont il dispose (réalisme du sensoriel), il se borne délibérément à étudier des problèmes limités, souvent même déjà débrouillés par d'autres (méfiance à l'égard des envolées trop ambitieuses), mais il les traite à fond (observer les finales de l'écriture), sans se laisser distraire comme un intuitif par les possibilités qui se laisseraient entrevoir en chemin. Sa démarche mentale est déductive (écriture liée), vérificatrice du détail avec méfiance (arcades accentuées), esprit critique (2) et persévérance (écriture liée, posée, aux formes précises). La fonction sentiment est assez forte (écriture inclinée, avec une zone médiane qui est relativement importante), elle est très introvertie (jointoiement, arcades). On n'aurait peut-être pas deviné d'après l'écriture, mais on ne sera pas étonné d'apprendre que cet homme, excellent père et mari, extériorise son sentiment dans sa famille mais ne possède, dans son métier, guère de contact affectif avec ses subordonnés.

un lieu demi réduit : les rayons vecteurs
sont en valeurs réduites, mais les ω
sont en valeurs absolues. On y mesure immédiatement :

FIG. 23-5. — Type Sensation introverti, bon développement de la pensée et du sentiment.

Le spécimen 23-5 dénote une forte vitalité (écriture nourrie, ferme, léger relief), de l'imagination (écriture mouvementée), une bonne intégration au présent (écriture verticale). L'intelligence est de qualité, et bien équilibrée (écriture liée, ample, semi-arrondie), avec sur certains points des idées très personnelles : retouches désharmoniques aux *t* (3), *s* finals bizarres, très expressifs de constructivité et de non-conformisme à la fois. C'est, d'autre part, un homme qui a bon cœur (ampleur de la zone moyenne, guirlandes,

(2) Il vérifiait lui-même aux rayons X tous les matériels avant les essais. Il exprimait sa méfiance méthodologique, clef de ses succès d'ingénieur, par la formule suivante : « je suis comme saint Thomas, je crois ce que j'ai moi-même vu et touché. » Rationalisation intelligente de l'orientation fondamentale du type sensoriel !

(3) Et parfois aussi aux *r* (non visibles sur les lignes reproduites).

élancements) et ne calcule pas (écriture spontanée, grossissements). Dans ce milieu « sur-vital », l'équilibre des fonctions permet ainsi l'efficacité à un niveau élevé. Pensée et sentiment sont assez développés pour libérer le type Sensation de sa propension à la méfiance et de sa gêne dans l'expression : c'est un homme qui est allé de l'avant, à la fois créateur et réalisateur, et s'est exprimé dans des ouvrages qui font autorité. La fonction inférieure est ici l'intuition : à l'époque où le document reproduit fut écrit (vingt-cinq ans), le sujet était encore peu conscient de ses riches possibilités.

Si l'on veut la précision, on est conduit
à prendre une constante de vitesse
grande pour avoir une erreur de
vitesse faible (erreur de vit. invers.
proport. à Kv) Mais d'autre part les
courbes Nyquist KG correspondant
à divers Kv sont homothétiques par
rapport à l'origine. Donc la courbe
se rapproche du point (-1) et la
stabilité ou l'amortissement sont

FIG. 23-6. — Type Sensation très introverti.

L'écriture 23-6 dénote une personnalité riche, mais elle est ralentie par de nombreuses inhibitions (verticalité, interruptions du tracé, *p* « bâtonnés », gestes régressifs aux ovales et aux *f*) contre lesquelles le sujet lutte (observer l'accentuation des barres de *t* et la détente lancée, massuée de certaines finales). C'est un sujet vital (il s'agit d'un excellent sportif), type Sensation introverti avec un assez bon équilibre des fonctions : la fonction auxiliaire semble ici le sentiment (ampleur de la zone moyenne, pression veloutée), lui aussi introverti ; la pensée est bien développée (simplifications, concentration, groupements), même l'intuition n'est pas infantile (4). Mais l'introversion est très prononcée et on observe bien chez lui le syndrome de la difficulté d'expression du type Sensation introverti. Vu de l'extérieur, c'est un sujet calme, pondéré mais un peu terne : peu communicatif, avec un humour légèrement désabusé. Derrière cette façade peu assurée et à côté de sa

(4) Le document reproduit est tracé sur papier à carreaux de 5 mm, ce qui ôte toute signification à la relative compacité de l'écriture.

profession d'ingénieur, c'est un sensoriel introverti du type esthète (observer les formes harmonieuses de plusieurs lettres et groupes de lettres) : lorsqu'il était étudiant, il composait des vers où sa résonance personnelle conférait aux événements et aux choses de la vie quotidienne une atmosphère intensément poétique. Il exprimait là une partie du meilleur de lui-même.

24. INGÉNIEURS DU TYPE INTUITION

Les types Intuition sont parmi les ingénieurs une faible minorité, mais le rôle qu'ils jouent est néanmoins considérable.

L'intuition est en effet la fonction qui découvre les *possibilités*, et ce caractère lui confère un rôle irremplaçable comme agent de renouvellement, de dépassement tant pour l'individu que pour le groupe. L'intuitif introverti apparaît dans notre civilisation rationnelle et utilitaire comme un rêveur, fasciné par la contemplation d'images intérieures dépourvues d'intérêt pour la réalité immédiate. Mais ce rêveur est un prophète en puissance, capable d'apporter au groupe des points de vue nouveaux, voire de l'entraîner derrière lui dans des voies nouvelles. Selon le mot de R. CAHEN, l'intuitif est « le levain de la Société ».

A. de Vigny (qui était lui-même un type Pensée : cf. fig. 3-3) a admirablement mis en lumière ce rôle du type Intuition, et l'incompréhension qui l'entoure, dans une scène célèbre de *Chatterton* :

M. BECKFORD. — Ah ! c'est vous, mon cher ! Venez donc ici un peu, que je vous voie en face. Vous vous amusez à faire des vers, mon petit ami ; c'est bon pour une fois, mais il ne faut pas continuer. Il n'y a personne qui n'ait eu cette fantaisie [...]. Votre histoire est celle de mille jeunes gens ; vous n'avez rien pu faire que vos maudits vers, et à quoi sont-ils bons, je vous prie ? Je vous parle en père, moi, à quoi sont-ils bons ? — Un bon Anglais doit être utile au pays. — Voyons un peu, quelle idée vous faites-vous de nos devoirs, à tous tant que nous sommes ?

CHATTERTON. — [...] Je crois les comprendre, milord. L'Angleterre est un vaisseau. Notre île en a la forme ; la proue tournée au nord, elle est comme à l'ancre, au milieu des mers, surveillant le continent. Sans cesse elle tire de ses flancs d'autres vaisseaux faits à son image, et qui vont la représenter sur toutes les côtes du monde. Mais, c'est à bord du grand navire qu'est notre ouvrage à tous. Le Roi, les Lords, les Communes sont au pavillon, au gouvernail, à la boussole ; nous autres, nous devons tous avoir les mains aux cordages, monter aux mâts, tendre les voiles et charger les canons : nous sommes tous de l'équipage, et nul n'est inutile dans la manœuvre de notre glorieux navire.

M. Beckford. — Pas mal ! pas mal ! quoiqu'il fasse encore de la poésie ; mais en admettant votre idée, vous voyez que j'ai encore raison. Que diable peut faire le Poète dans la manœuvre ?

Un moment d'attente.

Chatterton. — Il lit dans les astres la route que nous montre le doigt du seigneur...

M. Beckford. — Imagination, mon cher ! ou folie, c'est la même chose ; vous n'êtes bon à rien, et vous vous êtes rendu tel par ces billevesées. (*Acte III, scène VI*).

Le type Intuition est un rêveur. Artiste fantasque, il aura peu d'influence sur son groupe qui le considérera comme un inutile songe-creux. Mais la situation change lorsque 1) l'imagination du sujet est de bonne qualité, la richesse de l'intuition étant servie par des *fonctions auxiliaires* suffisamment différenciées qui lui permettent de garder le contact avec la réalité ; 2) le sujet possède un degré d'*activité* suffisant pour cesser d'être complètement absorbé par ses rêveries solitaires, et traduire ses conceptions en actes : l'« intuitif esthète » se transforme alors en un « intuitif moral » qui se demande quels devoirs sa vision intérieure impose à son action (1).

Dans le domaine technique, les types Intuition sont fréquemment des ingénieurs de recherche, des inventeurs, des initiateurs. Une intéressante étude a été faite par D. MacKinnon et W. Hall sur les personnalités capables de créer dans le domaine scientifique ou technique (2). Elle a porté sur 30 ingénieurs de recherche ou physiciens travaillant sur les missiles ou en électronique, 81 architectes et 40 élèves-ingénieurs ; chercheurs et architectes étaient partagés en deux groupes, créateurs et non-créateurs, d'après le jugement de leurs supérieurs et de leurs collègues. Cette étude a utilisé plusieurs questionnaires de personnalité ; les sujets étaient situés par rapport aux polarités jungiennes au moyen du MBTI (cf. section 19, § B). On a constaté chez les chercheurs et architectes « créateurs » une *prépondérance très accentuée de l'intuition* : tous les 55 sujets des groupes « créateurs » étaient plus intuitifs que sensoriels, alors que c'était seulement le cas de 61 % des 96 sujets non-créateurs et élèves-ingénieurs (et de 25 % de la population générale américaine) (3).

(1) Ce passage de l'intuitif esthète à l'intuitif moral est illustré d'une façon particulièrement frappante par l'œuvre et la vie d'Adam Mickiewicz, le grand poète polonais du siècle dernier, qui non seulement combattit par sa parole et sa plume, mais créa des légions polonaises en Italie et en Turquie.

(2) D. MacKinnon, « Fostering Creativity in Students of Engineering », *J. of Engineering Education*, vol. 52(3), p. 129-142, 1961, et « The Personality Correlates of Creativity : A Study of American Architects », in S. Coopersmith (réd.), *Personality Research* (Munksgaard, Copenhague, 1962), p. 11-39.

(3) Cette étude expose, à propos de l'évaluation de la capacité de créer, des considérations très voisines de ce que nous écrivîmes en 19 A *in fine* sur les qualités nécessaires à un type Intuition pour être un créateur : la création n'est pas seulement une trouvaille de quelque chose de nouveau (originalité), elle doit servir à résoudre un problème (adaptation à la réalité) et être développée jusqu'à son terme (réalisation). MacKinnon a trouvé d'autre part que la composante féminine des sujets « créateurs » est significativement plus élevée que celle des non-créateurs aux échelles de féminité du M.M.P.I. et de deux autres questionnaires : il en déduit que la création est favorisée par une identification point trop forte à la Persona et par l'acceptation de l'Anima.

Les types Intuition sont donc, en moyenne, particulièrement aptes à la recherche et, plus généralement, aux tâches qui consistent à préparer l'avenir (établissement de programmes, etc.). Leur intérêt dans un groupe consiste dans le *potentiel de renouvellement* qu'ils représentent. De fait plusieurs des ingénieurs intuitifs dont nous allons citer les écritures ont véritablement marqué leur milieu, y apportant des conceptions originales, des manières de voir nouvelles, en un mot faisant école. Mais il faut aussi comprendre les limites du type Intuition pur, et combien la valeur professionnelle d'un sujet de ce type est liée non seulement à la qualité de son intuition mais à son degré d'activité et à la richesse de ses autres fonctions.

Son principal écueil est la durée. Le type Intuition, cet irrationnel, est tenté de lâcher son travail présent dès qu'il entrevoit des possibilités nouvelles : d'où le danger d'éparpillement, de non-persévérance. C'est un initiateur, non un organisateur permanent : il sera bon de le doubler d'un type Pensée Sensation ou Sensation Pensée, plus stable, qui réalise, met au point et gère ce que le type Intuition a conçu. — Dans les cas extrêmes, cette tendance à courir après chaque nouvelle possibilité aboutit à un comportement destructeur décrit par Jung : à peine le sujet a-t-il réalisé quelque chose, qu'attiré par de nouvelles virtualités de découverte, il considère la réalité récemment incarnée comme une prison, un obstacle à sa quête de nouveauté, — et il la rejette avec hargne comme une entrave insupportable. L'individu passe ainsi son temps à négliger et même à détruire ce qu'il vient à peine de réaliser, afin de pouvoir créer autre chose.

L'écriture 24-1 est celle d'un type Intuition extraverti, relativement rare dans le sexe masculin. La fonction auxiliaire est la pensée. On y notera le rythme de l'écriture (4), sa distinction séduisante mais sa froideur (écriture simplifiée, surélevée avec des tracés aisés).

L'écriture 24-2 montre un intuitif introverti typique avec une fonction auxiliaire pensée (écriture rythmée, sautillante, très inégale de hauteur, inclinaison, vitesse et forme, avec des combinaisons). C'est un sujet doué, notamment pour la recherche ; mais deux

(4) On observe dans le fragment reproduit quelques dérangements du rythme (fragmentations, reprises). Ils sont liés à une maladie pulmonaire qui se révéla cliniquement quelques semaines plus tard.

FIG. 24-1. — Type Intuition extraverti, fonction auxiliaire pensée.

FIG. 24-2. — Type Intuition introverti, fonction auxiliaire pensée.

ans après sa sortie de l'École, il éprouvait déjà le besoin d'un changement de poste. Se stabilisera-t-il ?

Dans l'écriture 24-3 l'intuition introvertie, fonction principale, est secondée par une pensée originale (écriture harmonieuse, de Formniveau élevé, combinée). C'est un homme supérieur à tous points de vue, auteur de programmes selon lesquels toute une bran-

FIG. 24-3. — Type Intuition introverti avec bon développement de la pensée et du sentiment.

che de notre industrie a travaillé avec succès pendant de longues années. Du point de vue du sentiment, on note une grande compréhension (écriture arrondie, en guirlandes, ample), mais aussi une certaine vulnérabilité (écriture crénelée) dont le scripteur est conscient et contre laquelle il réagit (écriture retenue, gladiolements, jointoiement). Grâce à son équilibre supérieur, ce sujet ne néglige pas les problèmes d'organisation matérielle, mais il y est assez peu à l'aise (5).

(5) Il est notable que les gens qui ne l'aiment pas le jugent par sa fonction inférieure : comme un médiocre type Sensation.

rédigé il y a 2-3 ans, alors que mon style était moins corrompu) cela n'a guère d'importance. Par contre je souffre en pensant à l'Avant-Propos, que je voudrais rédigé correctement — et je n'y arrive pas.

Fig. 24-4. — Type Intuition introverti, fonction auxiliaire pensée.

L'écriture 24-4 est celle d'un type Intuition introverti avec une fonction pensée développée (écriture simplifiée, rapide, claire), des fonctions sentiment et sensation beaucoup plus inconscientes (écriture « froide », sautillante, plutôt « linéaire » au sens de Klages) : c'est un sujet qui « vit sur » deux fonctions. Le champ de conscience est large (écriture rythmée de Klages, très inégale de tous les genres). Plus qu'un vrai ingénieur, c'est un intellectuel aux dons

variés, aux intérêts variables. Il a toujours couru après de nouvelles possibilités : il a pu créer, il a moins su maintenir.

L'écriture 14-7, citée et étudiée à propos de l'espèce à rebours, est celle d'un type Intuition extraverti accentué, avec une fonction auxiliaire pensée, une sensation et un sentiment déficients. Ce scripteur présente de façon caractéristique le syndrome du type Intuition névrotique qui cherche constamment à détruire ce qu'il vient lui-même de créer, afin de pouvoir faire autre chose. En matière de réalisations, cela se manifeste par un besoin permanent de changement ; lorsqu'il ne peut changer les choses, il exerce ce besoin sur leurs dénominations, semblable à ce ministre des P.T.T. de l'*Ile des Pingouins* qui changea en un mois quatorze fois la couleur des timbres-poste. Vis-à-vis des gens, ce même mécanisme produit un comportement stéréotypé : dès qu'une personne lui paraît représenter un capital de possibilités important, il dépense une énergie considérable pour l'attirer dans son groupe de travail — cela fait, il change d'attitude, la traitant en ennemi jusqu'à la neutraliser ou l'éliminer (composante sado-anale), pour faire venir quelqu'un d'autre, et le cycle recommence.

25. INGÉNIEURS DU TYPE SENTIMENT

Il est extrêmement rare qu'un type Sentiment se dirige vers la carrière d'ingénieur. Les exemples que nous connaissons sont trop peu nombreux pour nous permettre de décrire des caractéristiques « générales » de l'ingénieur du type Sentiment.

Un exemple est donné à la figure 25-1. Chez ce sujet, aucune fonc-

La notion de compensation

on pourrait peut-être préciser que le raisonnement proposé est valable pour les servos réguliers.

Fig. 25-1. — Type Sentiment introverti (très rare chez les ingénieurs).

Tout cela n'est pas très brillant et me décourage un peu. Surtout que cela ne jette pas le moindre voile sur mes vacances, ce sont les seuls jours où l'on reprend pied avec la réalité durable.
Recevez, je vous prie, mes hommages à Madame

FIG. 25-2. — Sentiment, pensée et sensation sont bien développés.

tion n'est vraiment déficiente. Mais l'attitude est exagérément introvertie (écriture renversée, « fermée »), l'épanouissement de la personnalité est incomplet (observer, en particulier, les importantes inégalités de hauteur).

La figure 25-2 montre l'écriture d'un ingénieur (directeur commercial et du personnel dans une Société industrielle) dont la fonction sentiment est très développée (écriture assez grande pour un homme, avec une zone moyenne importante, inclinée, en guirlandes). La hiérarchisation des fonctions est ici particulièrement difficile, car la pensée est à peu près aussi développée que le sentiment (écriture claire, aérée), et la sensation l'est un peu moins (écriture nourrie, presque posée, avec de petites complications constantes, mais jambages faibles). Peut-on considérer ce scripteur comme un type Sensation ? Graphologiquement, cette hypothèse, appuyée par la faiblesse relative de l'intuition, se heurte au fait que l'écriture est plus proche de celle d'un type Pensée ou d'un type Sentiment que d'un type Sensation. Discussion exactement corroborée par l'observation du sujet : d'une part, il se comporte dans son métier avec réalisme, aisance, sens de l'observation (sensation), résolvant les problèmes du moment sans chercher à les élargir ni trop se préoccuper des questions à l'échéance très lointaine (intuition inférieure) ; mais une observation attentive montre que son comportement de sensoriel apparent est, en réalité, presque toujours déterminé par la pensée ou par le sentiment : par exemple, il est très attentif aux conditions matérielles du travail dans son usine (sensation), mais cela provient chez lui d'une politique raisonnée visant à organiser les choses (pensée) de façon que le personnel s'épanouisse dans une bonne atmosphère, se groupant selon ses affinités et faisant, dans la mesure du possible, un travail conforme à ses goûts (sentiment).

Nous pensons ici être en présence du cas tout à fait exceptionnel d'un sujet chez qui les deux fonctions les mieux développées sont les fonctions normatives (« rationnelles ») : sentiment et pensée. L'existence de telles exceptions à la loi jungienne de bipolarité des fonctions (section 19) a été évoquée par quelques auteurs (1). D'après notre expérience, elles sont extrêmement rares et n'infirment pas la valeur et l'utilité du schéma jungien des antithèses symétriques, et de la « croix des fonctions » qui en découle. Comme l'écrit à ce sujet Ch. BAUDOUIN : « nous pensons que ce schéma vaut ce que valent les schémas et qu'il exprime une moyenne. Ce que nous savons de Jung et de son sens de la nuance, comme de son ouverture inconditionnée aux imprévus de l'expérience, nous donne l'assurance qu'il sera toujours prêt à la modifier devant tel cas particulier qui l'exigerait » (*L'œuvre de Jung*, Payot, 1963, p. 120).

(1) Voir par exemple L. CORMAN, *Manuel de morpho-psychologie*, tome II (Stock 1958), p. 198 et 229-230. L'écriture du Maréchal Foch (Réf. 4, p. 186) se prêterait à une discussion analogue.

26. PROPORTION RELATIVE DES DIFFÉRENTS TYPES

Telles sont les physionomies des différents types d'ingénieurs. Nous avons eu la curiosité de comparer leurs fréquences. Nous avons pour cela procédé de 1954 à 1956 à une étude statistique portant sur trois cents ingénieurs, tous français de naissance, du sexe masculin, Notre « population » comprenait :

1° 150 élèves-ingénieurs de dernière année d'une Grande École parisienne, d'âge moyen 23 à 24 ans ;

2° 100 ingénieurs de nos relations professionnelles, tous anciens élèves d'une Grande École, leur âge variant de 25 à 45 ans ;

3° 50 ingénieurs de nos relations personnelles (âge moyen : 30 ans).

Les deux derniers groupes se composaient d'ingénieurs à l'âge moyen compris entre 30 et 35 ans, exerçant tous un métier d'ingénieur technicien (par opposition aux ingénieurs technico-commerciaux ou administratifs).

Pour chacun des sujets, nous avons déterminé graphologiquement le type jungien (attitude et fonction principales). Les résultats sont indiqués sur le tableau 26-1. On est frappé, en les examinant, par la FORTE PRÉDOMINANCE DES TYPES PENSÉE : 80 à 85 %. Les types Sensation viennent loin derrière (1) ; les intuitifs sont encore plus rares ; les types Sentiment sont tout à fait exceptionnels, ce qui est cohérent avec la grosse prédominance des types Pensée. D'autre part, il y a nettement plus d'introvertis que d'extravertis.

TABLEAU 26-1. — Répartition des types jungiens parmi 300 ingénieurs de Grandes Écoles françaises.

Type	Pourcentage
Pensée	80-85
Sensation	10-15
Intuition	5
Sentiment	1
Introvertis	55-60
Extravertis	40-45

(1) Nous avons l'impression, sans avoir pu procéder à une vérification statistique, que la sensation est, de façon générale, beaucoup plus développée chez les ingénieurs des Arts et Métiers que chez les ingénieurs d'Écoles telles que Sup'Aéro et Polytechnique. Cela est sans doute lié aux différences importantes, sociales et techniques, qui existent entre ces deux types d'Écoles, tenant au recrutement initial et à la formation professionnelle donnée au cours des années de scolarité.

Le détail de ces résultats, envisagés lot par lot (Tableau 26-2), montre combien la prédominance des types Pensée est constante, presque uniforme dans les trois groupes. Pour les attitudes, il semble que les ingénieurs âgés (lots 2 et 3) aient tendance à être moins introvertis que les jeunes (2).

TABLEAU 26-2. — Détail de la répartition des types jungiens des 300 ingénieurs du tableau 26-1.

Types	Lot I	Lot II	Lot III	Moyenne
Pensée	80 %	85 %	84 %	82 %
Sensation	15	10	10	13
Intuition	4	4	6	4
Sentiment	1	1	2	1
Introvertis	60	53	56	57
Extravertis	40	47	44	43

Nous avons voulu vérifier que ces proportions sont bien propres aux ingénieurs et ne sont pas celles de la population française moyenne. Pour cela, nous avons comparé le premier lot de nos ingénieurs avec une population homologue de jeunes médecins : 100 étudiants en médecine de deuxième et troisième années à la Faculté de Paris, d'âge moyen 21-22 ans. (Pour rendre les lots comparables, nous n'avons considéré que des étudiants en médecine du sexe masculin et de famille française.) Les résultats sont donnés au Tableau 26-3. On voit que la répartition des fonctions est très différente dans les deux groupes : chez les médecins, la prédominance des types Pensée est beaucoup plus atténuée, et il y a plus de types Intuition que de types Sensation. En outre les jeunes médecins tendent à être moins introvertis que les jeunes ingénieurs (3).

Ainsi le pourcentage très élevé de types Pensée observé chez les ingénieurs n'en représente certainement pas la proportion générale pour l'ensemble de la population française cultivée. Il y a tout lieu de penser que cette prédominance de la pensée, notamment de la pensée introvertie, est la conséquence de notre « système des Grandes Écoles », dont le caractère très théorique est bien connu. On sait en particulier que les élèves-ingénieurs y sont sélectionnés par des concours qui jugent surtout leur force en mathématiques. De la sorte, ce sont surtout les « matheux » qui sont attirés, et la formation purement théorique qu'ils reçoivent pendant les années de préparation (et aussi pendant leur première année d'École) renforce encore leur tendance à l'abstraction.

La conséquence de cet état de choses est que les ingénieurs français possèdent un niveau scientifique (surtout mathématique) très élevé, et une solide culture générale : sous ces deux rapports ils se comparent très avantageusement à leurs collègues américains. Mais cette supériorité ne va pas sans contre-partie. D'abord on pénalise les sujets plus doués pour la science expérimentale et les réalisations concrètes (extravertis, types Sensation). Ensuite, l'accent fortement mis sur les théories abstraites cause

(2) Les chiffres de notre statistique ne permettent pas d'affirmer le caractère significatif de cette tendance.

(3) La différence de la répartition des types de *fonction* entre les deux populations est hautement significative (seuil de 0,1 %) ; pour les *attitudes* nos groupes ne sont pas assez nombreux pour autoriser la même affirmation.

Emargement

Fig. 26-1. — Signatures d'ingénieurs français.

Fig. 26-2. — Signatures d'ingénieurs américains.

parfois une hypertrophie de la pensée introvertie qui entraîne chez certains sujets un appauvrissement des activités et aptitudes autres que la pensée abstraite : « créativité », sens des réalités concrètes et humaines. Le graphologue qui travaille en France sur des problèmes de sélection professionnelle pour l'industrie a l'occasion de le constater.

TABLEAU 26-3. — Répartition des types jungiens chez de jeunes ingénieurs et de jeunes médecins.

Types	150 ingénieurs	100 médecins
Pensée	80 %	54 %
Sensation	15	14
Intuition	4	21
Sentiment	1	11
Introvertis	60	52
Extravertis	40	48

Les *ingénieurs américains* ne présentent pas la même prédominance de la pensée et de l'introversion que leurs collègues français : conséquence de la mentalité nationale, et de la formation reçue dans leur jeunesse. Plutôt que d'étudier quelques écritures d'ingénieurs américains, nous présentons côte à côte, aux figures 26-1 et 26-2, les feuilles d'émargement de deux groupes d'ingénieurs, l'un français, l'autre américain. Ces feuilles datent de la même époque, elles ont été signées par des groupes d'ingénieurs travaillant exactement sur les mêmes problèmes. Leur comparaison est éloquente :

1° A la différence des Français, les Américains ont en règle une signature lisible. On pourrait commenter longuement cette différence entre les deux conceptions de la signature, la conception française exprimant surtout la recherche d'une affirmation individualiste, l'américaine reflétant une conception plus sociale.

2° Les signatures *françaises* sont, en moyenne (4), graphologiquement *plus évoluées* que les américaines ; le type Pensée introverti Intuition y domine, avec l'infériorité du sentiment (écriture petite, nette, « mercurienne », donnant une impression générale de froid et de sécheresse). Les écritures *américaines* sont moins évoluées, souvent exagérées ; les types dominants sont Pensée extraverti et Sensation, l'infériorité touche l'intuition et l'introversion ; du point de vue des fonctions qui nous occupe ici elles sont, dans l'ensemble, plutôt *mieux équilibrées* que les écritures françaises.

S'il était permis de parler de l' « écriture moyenne » de l'ingénieur français, nous dirions que sa « croix jungienne » d'A. Teillard est une de celles de la figure 26-3. La fonction principale est la pensée introvertie. La fonction auxiliaire est parfois l'intuition (ingénieur théoricien, qui a des idées

(4) Mettre en regard des ensembles de signatures de deux milieux est un des meilleurs moyens graphologiques de comparer la psychologie de ces deux milieux. En effet, une signature constitue l'expression graphique la plus condensée d'une personnalité. En outre, dans un ensemble d'un grand nombre de signatures, les particularités individuelles tendent à s'effacer, laissant mieux apparaître les caractéristiques de groupe.

et fait des calculs), parfois la sensation (ingénieur plus tourné vers l'expérimentation). L'infériorité du sentiment et l'introversion accentuée entraînent un manque d'aisance dans les relations humaines et de la difficulté à travailler en équipe.

La croix jungienne de l'ingénieur américain « moyen » serait une de celles de la figure 26-4. La pensée extravertie et la sensation donnent une méthode de travail plus empirique, une moindre capacité d'abstraction et de vues générales. L'infériorité relative de l'intuition au profit de la sensation explique que les Américains aient moins d'idées originales que les Européens (5), mais qu'ils les appliquent plus souvent jusqu'à leur réalisation complète. Enfin, considérant l'extraversion des Américains et le fait que le sentiment n'est pas, chez eux, une fonction inférieure, on ne sera pas étonné d'apprendre qu'ils ont, de façon générale, le sens du travail organisé en équipe.

FIG. 26-3. — Croix jungiennes d'ingénieurs français « moyens ».

Pensée introvertie
Intuition introvertie
Sensation
Sentiment extraverti

Pensée introvertie
Sensation introvertie
Intuition
Sentiment extraverti

FIG. 26-4. — Croix jungiennes d'ingénieurs américains « moyens ».

Pensée extravertie
Sensation extravertie
Intuition
Sentiment introverti

Sensation extravertie
Pensée extravertie
Sentiment
Intuition introvertie

(5) Il est banal de dire que les idées que réalisent les Américains viennent de l'Europe. On doit constater (indépendamment de tout jugement de valeur sur l'aspect humain de la « culture » américaine) que cette vérité, encore manifeste dans les premières années qui suivirent la seconde guerre mondiale, s'atténue rapidement avec le temps, à cause de l'assez grand nombre de chercheurs européens fixés aux États-Unis où ils font école, et de l'excellence de l'enseignement supérieur scientifique et technique américain.

ÉCRITURES DE SCHIZOPHRÈNES (1)

> Rêver, mais sans laisser le rêve devenir mon maître (R. KIPLING).

Nous présentons ci-après quelques écritures de schizophrènes. La plupart proviennent de malades que nous avons examinés et soumis à des tests à l'hôpital Saint-Michel-Archange à Québec dans les services des docteurs Georges LARUE et Marcel BOUCHARD, à qui nous désirons exprimer ici notre reconnaissance. Nous avons extrait de nos dossiers une dizaine de spécimens qui nous paraissent parmi les plus typiques pour illustrer les possibilités et les limites actuelles de la graphologie pour l'étude de la schizophrénie (2).

L'observation de l'écriture des schizophrènes a déjà été abordée par E. KRAEPELIN (3) et surtout par J. ROGUES DE FURSAC (4). Mais ce dernier étudia avant tout le contenu des écrits des malades mentaux, et ses considérations proprement graphologiques sont beaucoup moins approfondies et structurées.

Depuis, plusieurs travaux de graphologie proprement dite en langue française ont été spécialement consacrés aux écritures pathologiques, notamment :

(1) La présente étude a paru, avec quelques variantes, dans *La graphologie*, n° 97, p. 28-34, et 98, p. 34-40, 1965, et en traduction allemande (« Schriften von Schizophrenen ») dans *Graphologische Schriftenreihe*, 1967(6), p. 161-177. Des commentaires et discussions touchant les problèmes qui y sont évoqués se trouvent dans *La graphologie*, n° 99, 1965 (« Remarques » de Mme KOECHLIN, p. 46-47, et « Diagnostic de la schizophrénie par la graphométrie statistique » par J. SALCE, p. 47-51) et n° 109, 1968 (B. AURIOL, « À propos d'un article des Annales médico-psychologiques : les archétypes et l'analyse existentielle, de Ch. Poirel et P. Hillairet », p. 31-36).

(2) Nous supposerons que le lecteur possède quelques notions élémentaires de psychiatrie. Dans le cas contraire, il pourra se reporter à l'un des ouvrages suivants, publiés en français (nous indiquons les pages consacrées à la schizophrénie) : E. MINKOWSKI, *La schizophrénie* (Payot, 1927, 268 p.) ; A. POROT, *Manuel alphabétique de psychiatrie* (P.U.F., 1952, p. 373-376) ; D. HENDERSON et R. GILLEPSIE, *Manuel de psychiatrie*, traduit de l'anglais (P.U.F., 1955, p. 299-342) ; H. BARUK, *Traité de psychiatrie* (Masson, 1959, t. I, p. 684-761) ; H. EY, P. BERNARD et C. BRISSET, *Manuel de psychiatrie* (Masson, 1960, p. 460-524) ; B. J. LOGRE, *Psychiatrie clinique* (P.U.F., 1961, p. 67-73).

(3) *Dementia praecox and paraphrenia* (trad. anglaise, Livingstone, Edinburgh, 1919), p. 66.

(4) *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales* (Masson, 1905) p. 148-154.

– Dr LEGRAIN, « L'attention chez les Aliénés et sa valeur en Graphologie », *La graphologie scientifique*, n° 8, p. 85-100, 1927 ;
– A. LECERF, « Écritures pathologiques », Réf. 10, p. 136-188 ;

Et les trois livres suivants (qui ne contiennent pas de chapitre spécial sur les écritures de schizophrènes) :

– M. DUPARCHY-JEANNEZ, *Les maladies d'après l'écriture* (Albin Michel, 1919, 205 p.) ;
– Dr R. BARILLOT, *Du rythme et de ses variations dans le graphisme des aliénés* (Jouve, 1922, 67 p.) ;
– R. RESTEN, *Les écritures pathologiques* (Le François, 1949, 107 p.) ;
– H. de ROUGEMONT, *L'écriture des aliénés et des psychopathes* (Vigot, 1950, 71 p.).

Il conviendrait d'y ajouter de très nombreux travaux en langue allemande, que nous connaissons malheureusement peu. L'imposante bibliographie de l'ouvrage de P. WORMSER, *Die Beurteilung der Handschrift in der Psychiatrie* (Rascher, Zurich, 1947, 176 p.), donne une idée de leur importance. En anglais citons le travail de T. LEWINSON, « Dynamic Disturbances in the Handwriting of Psychotics with reference to Schizophrenic, Paranoid and Maniaco-depressive Psychosis », *Amer. J. of Psychiatry*, vol. 97, p. 102-135, 1940.

Plus récemment encore, ont été étudiés du point de vue clinique et graphologique des cas de maladie mentale, notamment de schizophrénie, et les travaux suivants ont insisté sur l'intérêt évolutif et pronostique de l'étude de nombreux documents échelonnés dans le temps :

– S. PRIVAT, « Contribution de la graphologie à l'étude des psychoses aux points de vue du diagnostic et du pronostic », *Journées graphologiques internationales*, 1959, p. 223-241 ;
– J. GOLDREY, « La graphologie dans le psychodiagnostic des maladies mentales » (*ibid.*, p. 242-246) et *Contribution à l'étude de la graphologie dans le psychodiagnostic des maladies mentales* (thèse de doctorat, Faculté de Médecine de Paris, 1961).

27. SCHIZOPHRÈNES SIMPLES ET HÉBÉPHRÉNO-CATATONIQUES

L'écriture 27-1 est celle d'une femme d'instruction primaire supérieure, qui a été hospitalisée plusieurs fois pour des poussées de schizophrénie, et vit dans sa famille entre les poussées.

Le premier coup d'œil constate l'ordonnance anormale, quasi typographique, avec une très mauvaise utilisation de l'espace disponible (les bords de la feuille, non visibles sur la reproduction, se trouvent à gauche à 3 cm du texte, à droite à une distance crois-

FIG. 27-1. — Écriture d'une schizophrène. Le texte se lit : « Docteur, Comme vous l'avez demandé je vous écris, car mes médicaments diminuent. — J'aurais une faveur à vous demander, si vous acceptiez cela m'aiderait. Je voudrais avoir plus de liberté que maintenant, car je trouve cela très dur. Je me sens terriblement surveillée comme si j'étais une enfant de dix ans, j'en ai assez, j'aime autant ne pas en dire plus, mais je n'aime pas du tout ce genre de me surveiller. J'essaie de vous expliquer que je ne suis pas malade car la (?) et pourtant je me sens bien. — Je vous remercie encore de votre dévouement. — Au revoir, Docteur. »

sant de 3,5 cm en haut à 4,5 cm en bas). Puis on est frappé par l'*extrême monotonie* (écriture *automatique*) qui — chose rarissime — touche avec une forte intensité les sept genres. La faiblesse vitale est révélée par l'écriture lente, la direction fluctuante, la tendance au rapetissement, l'accentuation basse, les torsions, les jambages dérapant vers la gauche ; l'angoisse, par l'écriture étrécie, serrée et jointoyée, et par l'ordonnance générale.

Dans un tel autographe, le caractère pathologique saute aux yeux. Ce sont des spécimens de ce genre qui sont habituellement présentés dans les manuels de psychiatrie, et dans les livres de graphologie comme des échantillons d'« écritures de fous ». En fait ils sont très rares dans la pratique médicale, et la plupart des écritures de schizophrènes ne présentent pas de caractéristiques pathologiques aussi frappantes.

***

Le sujet 27-2 est un étudiant d'Université (sciences appliquées) qui dut interrompre ses études à vingt et un ans pour troubles du comportement (prostration et paniques, tentatives de défenestration et de viol) et « obsessions » (culpabilité liée à la masturbation, propreté). Après un an et demi de psychothérapie inefficace, il fut reconnu schizophrène. C'est un malade solitaire et inerte ; il ne sort de son mutisme qu'avant d'entreprendre la moindre action (se lever, toucher un objet, manger, etc.) pour demander d'un ton indifférent si cela ne risque pas de contaminer d'autres personnes et d'offenser le bon Dieu.

L'écriture présente des signes de désorganisation avec un trait incertain, souvent anguleux et presque tremblé, et de nombreuses retouches. L'ordonnance par paragraphes, le respect des blancs entre les mots et entre les lignes, l'écriture petite (1) et sobre avec des inégalités de dimension dénotent la culture. Mais la légèreté, les lignes plongeantes (2), les tracés étriqués indiquent la perte du dynamisme vital (c'est un « sur-inactif » au sens de Le Senne) ; la monotonie de mouvement, inclinaison et vitesse, les finales faibles trahissent l'atteinte de l'affectivité.

Cette écriture renferme un grand nombre de particularités fréquemment retrouvées dans les écritures de schizophrènes, c'est pourquoi nous l'analyserons assez en détail.

a) C'est une écriture *maigre* au sens de Klages (3), avec des boucles peu élargies (4), un trait léger et une tendance à la simplification. Les interprétations que donne Klages de ce type d'écriture (selon le cas : pensée théorique, critique, aride ; manque de don de représentation et d'intuition ; schématisme, « pauvreté » intérieure) sont des traits de personnalité SCHIZOÏDE. L'opposition klagésienne des écritures « maigres (linéaires) » et « en surface » est,

(1) L'écriture petite est un indice classique de concentration et elle se rencontre, statistiquement parlant, davantage chez les supérieurs. Ce signe a plus de valeur en Amérique du Nord, car le type Pensée introverti accentué y est plus rare qu'en France ou en Allemagne.

(2) Voir section 28, note 2.

(3) Rappelons que l'écriture « maigre » n'est pas tout à fait envisagée du même point de vue par CRÉPIEUX-JAMIN et par KLAGES. L'espèce jaminienne maigre est définie comme « allongée, légère, plate, souvent étrécie, d'aspect général sec » ; elle ne semble pas être, dans l'esprit de Crépieux-Jamin, une grande espèce qualitative. Au contraire, la *forme maigre* de Klages, caractérisée par l'absence de boucles et la minceur des traits, avec tendance à la simplification, s'oppose à la *forme pleine*, aux boucles élargies et au trait épais, souvent enrichie ; il y a là une importante synthèse d'orientation : l'opposition entre le « type en surface » et le « type linéaire ». Cf. début de la section 4.

(4) Sauf les boucles des *d*, calligraphiques dans plusieurs écoles en Amérique du Nord.

Fig. 27-2. — Écriture d'un jeune schizophrène (réduite de 10 %).

selon nous, identique à l'opposition dressée par F. Minkowska (5) entre les dessins de type rationnel et de type sensoriel (6). Il y a là une caractéristique non seulement psychologique mais psychomotrice, puisqu'elle concerne en même temps le psychisme et le geste. Dans les récentes éditions de son livre (7) E. Kretschmer cite les travaux d'Emke sur la psychomotricité comparée des constitutions kretschmériennes, et l'union de ces deux aspects, psychique et moteur, est à la base même de la graphologie jaminienne (l'écriture, « geste fixé »). Du point de vue moteur, dessins linéaires et écriture maigre reflètent, par la pauvreté du mouvement et la raideur, la tendance à la catatonie. Du point de vue psychique, la linéarité schématisante exprime la tendance au rationalisme morbide.

b) L'étude des ***inégalités*** est fort instructive. On note une importante sécheresse affective (monotonie d'inclinaison et vitesse) et une grande pauvreté imaginative (monotonie de forme), alors que persistent d'importantes inégalités de dimension correspondant à l'émotivité intellectuelle. On doit à L. Vauzanges (8) une analyse des inégalités de l'écriture fondée sur la distinction entre l'émotivité intellectuelle et l'émotivité morale ou affective : la première se révèle plus spécialement par les inégalités de dimension (surtout hauteur) et de continuité ; la seconde, par les inégalités d'inclinaison, de direction et de largeur. A la lumière de cette distinction on constate ici une opposition : d'une part les éléments de l'intelligence sont potentiellement conservés, mais d'autre part leur organisation constructive est perturbée (« affaiblissement dynamique » de la pensée) et l'affectivité est frappée d'inertie, d'indifférence. Cette répartition particulière des inégalités de l'écriture est fréquente chez les schizophrènes et traduit la discordance idéo-affective.

c) La *désorganisation* de l'écriture est difficile à interpréter. Chez un scripteur jeune elle est presque toujours pathologique. Mais dans le cas présent, le malade se trouvant sous médication neuroleptique, il est difficile de faire dans les tremblements, les angles et les mouvements lâchés, la part des troubles moteurs de la schi-

(5) *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants* (Presses du temps présent, 1949, 152 p.).

(6) Certains travaux ont précisé l'unicité fondamentale du dessin et de l'écriture à partir de leur point de départ commun, le gribouillis enfantin. Ainsi, M. Bernson a mis en évidence la tendance au type linéaire-rationnel ou au type sensoriel dès l'âge de deux à trois ans (*Du gribouillis au dessin*, Delachaux et Niestlé, 1957, 88 p.).

(7) Réf. 52, p. 313-323. Voir aussi M. Breil, *Graphologische Untersuchungen in Handschriften Schizophrener* (S. Karger, Bâle et New York, 1953).

(8) *L'écriture des créateurs intellectuels*, Les Arts et le Livre, 1927, p. 17-43.

zophrénie et du syndrome neurologique créé par les neuroleptiques. Les retouches ne semblent pas des retouches anxieuses.

d) Si on étudie les *complexes* révélés par cette écriture (9), on trouve que le complexe dominant est un gros complexe d'infériorité. Mais ce complexe, en rapport avec un affaiblissement vital évident et associé à un complexe de fuite, n'est guère surcompensé et ne semble pas entraîner de tension émotive. Il y a là un caractère assez important qui permet quelquefois de soupçonner une psychose derrière un tableau qui semble, à première vue, simplement névrotique. C'est la distinction fondamentale entre l'IDÉE OBSÉDANTE et l'IDÉE DÉLIRANTE. Schématiquement : l'idée obsédante (névrotique) est ressentie par le sujet comme étrangère et s'imposant de façon incoercible, d'où une lutte anxieuse entreprise par la personnalité ; au contraire, si les éléments étrangers au psychisme conscient surgissent sur un *fond d'indifférence*, si l'envahissement s'effectue sans lutte, sans résistance, il s'agit d'une idée *délirante* (dissociation psychotique). Par suite, dans une écriture révélant des complexes intenses, l'absence de tension émotive et de lutte anxieuse est, en général, un fâcheux indice.

***

Le sujet 27-3, ancien ouvrier, est âgé de trente-cinq ans. La maladie mentale s'est révélée dix ans auparavant par de l'apragmatisme (resté cinq semaines dans sa chambre sans rien faire) et de l'incohérence (menaces de mort non motivées), et par des hallucinations auditives. Depuis la première hospitalisation la désagrégation, malgré des rémissions, a progressé. L'apragmatisme est total (quelques gestes automatiques) ; le malade est apathique, solitaire, sans aucun contact ; ses rares propos dénotent l'absence totale de la conscience de son état, le désintérêt et, par bouffées, une agressivité revendicatrice intermittente (« on abuse de lui »).

L'écriture est désorganisée avec ses retouches, ses reprises, ses torsions, ses grosses inégalités de direction. Il subsiste des restes d'organisation (simplifications isolées) et des inégalités de hauteur et continuité. Mais il y a sécheresse, monotonie de vitesse et de mouvement général. L'écriture est étriquée, fine, avec réduction des espacements entre les mots, curieusement sinueuse.

On observe donc, ici encore, en utilisant la distinction de Vauzanges, que l'affectivité est plus atteinte que la pensée. L'aprag-

(9) Les principaux signes des complexes dans l'écriture sont indiqués dans A. TEILLARD, Réf. 17, p. 124-150. Pour l'oralité, voir Mme MOTTIS-PLANET, « Le stade oral et ses applications graphologiques », *Journées Graphologiques Internationales*, Paris, 1959, p. 212-222.

FIG. 27-3.

matisme (diminution de l'activité et de la volonté) se révèle par des difficultés de coordination, les reprises, la direction inconstante, qui s'opposent aux restes d'organisation.

Du point de vue des complexes, on diagnostique facilement un complexe anal, un complexe de peur et un complexe d'infériorité non compensé. L'écriture pourrait être celle d'un sujet atteint d'une forte névrose mixte avec, toutefois, une intensité anormale des reprises confuses, éminemment pathologiques.

⁂

Le sujet 27-4, journaliste de vingt-trois ans, a déjà été hospitalisé deux ans auparavant à la suite de troubles du comportement

que votre règne arrive
que votre volonté soit faite sur
la terre comme au ciel.
Donnez-nous aujourd'hui notre
pain quotidien, pardonnez-nous
nos offenses comme comme nous
pardonnons à ceux qui nous ont offensé;
et ne nous laissez pas succomber à la

FIG. 27-4. — Écriture d'un jeune schizophrène. Sur l'original la marge de gauche varie de 15 à 10 millimètres, celle de droite a en moyenne 12 centimètres.

(de nature homo-sexuelle) et de crises hystériformes alternant avec des dépressions. Actuellement, il est « jongleux » (10), a l'impression que le monde change autour de lui ; il a perdu toute capacité de se concentrer et parle de projets incohérents. Il s'agit d'un sujet de père alcoolique, élevé par sa mère qui l'a entouré d'une affection

(10) Terme canadien-français qui désigne une rêverie sombre et farouchement solitaire.

Notre Père qui êtes aux cieux
que votre nom soit sanctifié
que votre règne arrive
que votre volonté soit faite
sur la terre comme au ciel

FIG. 27-5. — Document écrit au crayon.

exagérée. Il eût aimé être une femme et recherche les travaux féminins ; il a un besoin constant de soutien et de protection.

L'écriture liée, ordonnée, parfois claire (avec toutefois des discordances de forme), indique le niveau honorable de culture. La pression faible, la direction inégale, un peu lâchée, l'inconstance des barres de *t* expriment une forte composante féminine, faible et réceptive. Les jambages très inégaux (parfois normaux mais quelquefois courts, quelquefois compliqués) pourraient être en rapport avec une sexualité morbide. Au total on a une personnalité dominée par le *complexe mère* (oralité, anima, complexes sexuels). Mais, à part l'énorme discordance des marges, comment trouver, en outre, dans cette écriture le cachet de la schizophrénie (11) ? Nous posons la question sans pouvoir personnellement y répondre.

* * *

Le spécimen 27-5 est l'œuvre d'un « vieux malade » de cinquante-sept ans, ancien commis marchand, schizophrène reconnu depuis trente ans, très désagrégé, solitaire et incohérent, stéréotypé, avec des hallucinations multiples. Sa seule occupation est de se balancer sur son fauteuil à bascule.

L'écriture est difficile à caractériser avec les notions habituelles. Elle est incontestablement organisée, puisque courante et correcte ; néanmoins elle donne une certaine impression de désorganisation par « liquéfaction » et absence de vie (seules les barres de *t* ont encore quelque force). Liée, ordonnée, elle témoigne de l'ancienne instruction du sujet ; lâchée, convexe, elle exprime avant tout la *démission*. Il serait vain de chercher à y fouiller un complexe d'infériorité, un complexe de fuite, des complexes sexuels : personnalité amorphe, sans caractère et sans désirs, il est en quelque sorte au delà des complexes.

(11) La maladie mentale, indiscutable cliniquement, était très marquée dans les tests projectifs du sujet.

28. SCHIZOPHRÈNES PARANOÏDES

Le tableau clinique du cas 28-1 (chauffeur de tracteurs âgé de vingt-sept ans) est très différent. La maladie s'est révélée à l'âge de vingt-deux ans par un changement de caractère, puis par des idées de persécution, des violences en parole et en acte. Il entend des voix qui lui parlent d'autres planètes. Là-dessus s'installe l'idée délirante d'après laquelle il aurait reçu de Dieu un avion au bord d'un lac ; il aurait inventé un moteur, mais ses ennemis empêchent qu'on ne l'adopte. Nous avons affaire, cette fois, à une schizophrénie PARANOÏDE (1) avec délire actif. Chose rare, le malade introduit son délire dans nombre de tests, représentant ou voyant partout des moteurs de tracteur ou d'avion.

L'ordonnance est très expressive : l'écriture « déborde » (2). On y voit fort bien que le malade ne s'adapte à personne, à aucune ambiance, et délire comme s'il était seul au monde. Cette manière de couvrir le papier de façon *envahissante* (cf. section 9) nous paraît spécialement fréquente chez les malades au délire très actif. Nous avons ici l' « autisme riche » qu'opposent quelques psychiatres à l' « autisme pauvre » des sujets 27-2 ou 27-5. L'élément paranoïde est révélé par l'écriture hyperliée, peu aérée, par les harpons et par l'acération des finales lancées et de certaines barres de *t*.

* * *

Le sujet 28-2 (trente-quatre ans) se croit normal, mais doué d'un pouvoir divin transmis momentanément. Le spécimen d'écriture

(1) Sans entrer dans des considérations de nosologie qui nous entraîneraient assez loin, disons seulement que la forme paranoïde de la schizophrénie comporte un délire mal systématisé, souvent hallucinatoire, avec en général des idées de persécution. Elle survient souvent un peu plus tard que les autres formes de schizophrénie.

(2) L'aspect *convexe* de l'écriture résulte de l'attitude physique du scripteur, correspondant exactement à la description d'un cas analogue par ROGUES DE FURSAC (*op. cit.*, p. 149) : « Complètement dépourvue d'initiative, elle n'a pas modifié la position de la feuille et s'est mise à écrire automatiquement, l'extrémité de ses doigts se mouvant suivant un segment de circonférence dont son poignet aurait été le centre, absolument comme si la main était remplacée par une tige rigide, à l'extrémité antérieure de laquelle aurait été fixé le porte-plume et dont l'extrémité postérieure aurait été articulée sur un pivot placé au niveau du poignet. » Cf. aussi le spécimen 27-2 cité ci-dessus.

notre Pere qui ète aux cieux que votre non soi
sans ti fier que votre volonter soifetta sur
le terre Comme aux ciel donner nous
notre pain que tu dées pordonner nos
nos offense comme nous pardon nos
assuer qui nous on offenser et no
nous indiusser pas dans la tent ta
tion mais défifrenous de malain
si soi til

Fig. 28-1. — Schizophrénie paranoïde, délire de grandeur et de persécution (réduit de 15 %).

Il y a dos annies j'ai fait l'abo
molition. Ajusent je fais de l'Hom
me et si ma sortie, je ferai
mon Eustence. Ensuite ce
sindra ma Maitrise.

la sieu ge c'est le fait
on me lieu

Fig. 28-2. — Schizophrénie paranoïde, délire de grandeur.

reproduit raconte son délire : « Je suis Dieu parce que ma Vierge me possède et possède toute ma Création. Il y a des années j'ai fait l'Immolation. A présent je fais de l'Homme et à ma sortie je ferai mon Existence. Ensuite, viendra ma Maîtrise. La Vierge, c'est le point au milieu » : au milieu du front, là où les religions orientales placent l'œil de la vue intérieure... et les morphopsychologues modernes la zone de l'intuition (3).

L'écriture révèle une constitution typiquement schizoïde, avec sa discordance entre les mécanismes intellectuels actifs (quelques simplifications, tracés à rebours, inégalités de dimension) et la pauvreté affective (écriture maigre, avec des signes de secrétivité et des finales discordantes) ; les arcades accentuent la note d'isolement. On observe des discordances de continuité (« trous » dans les mots) et de forme (notamment aux jambages) et un début de désorganisation (interruptions, retouches, torsions). La monotonie touche ici surtout la vitesse et la forme ; on constate des inégalités de dimension, des saccades de direction et d'inclinaison. L'ordonnance est envahissante, comme dans l'exemple précédent.

***

Le malade 28-3 est âgé de trente-trois ans. C'est un homme cultivé, diplômé en Sciences Économiques et travaillant dans l'administration au Gouvernement Provincial. La maladie s'est révélée à vingt-huit ans, à l'occasion d'une déception sentimentale : il s'imaginait que tout le monde le critiquait, lui en voulait et lui faisait sentir qu'il n'est pas comme les autres. Au cours de la poussée qui motiva la dernière de ses trois hospitalisations, il se crut insulté systématiquement à la télévision et se rendit à Radio Canada pour régler le compte de l'annonceur (speaker). Il a l'impression qu'on lui vole sa pensée. Il refuse de s'alimenter (de peur qu'on ne l'empoisonne) et de parler (parce qu'on pourrait mal interpréter ses paroles). Il proteste contre son hospitalisation injustifiée, due à ses ennemis qui cherchent à lui nuire à tout prix.

L'écriture n'est pas monotone. Elle présente un tableau de *régression* (4) : filiforme, à plusieurs trains, retouchée, inhibée (renversée, retenue avec des juxtapositions et des tracés étriqués). On pourrait fort bien avoir affaire à une névrose mixte contenant des éléments hystériques (fil, instabilité) et mélancoliques (étrique-

(3) Référence : communication de Mme MONNOT, *La graphologie*, n° 59, p. 20-21, 1955.
(4) Au sens d'A. TEILLARD (Réf. 17, p. 67-69).

FIG. 28-3.

ments, finales plongeantes, complexe de fuite, oralité). Mais le graphologue eût-il imaginé toute la richesse et la gravité du tableau clinique ?

***

Le spécimen 28-4 est l'écriture d'un sujet de vingt-huit ans, d'instruction supérieure (études universitaires scientifiques), dont le père, professeur d'Université, est également schizophrène. La psychose a débuté à dix-sept ans par des insomnies, une sensation d'étouffement, des idées de damnation et plusieurs tentatives de suicide. Depuis, le malade a dû être hospitalisé cinq fois à l'occasion de poussées ; il mène une vie subnormale entre temps. La symptomatologie lors des poussées comprend, avec des stéréotypies et une discordance idéo-affective, un riche délire polymorphe qui consistait, lors de la dernière poussée, en idées de mysticisme (il entend des voix ; Dieu lui défend et lui commande directement tels actes), d'influence et de culpabilité (il se brûle la peau avec des cigarettes, se croyant atteint de syphilis). Les dessins successifs de ce malade reflètent fidèlement la courbe évolutive de sa psychose, traduisant, lors des poussées, la discordance, le sentiment de dépersonnalisation, avec des allusions au délire mystique et les signes d'un fort complexe oral.

L'écriture claire, simplifiée, témoigne, malgré des tracés puérils, de la culture du sujet. Le terrain schizoïde y est visible à l'introversion importante (écriture renversée, jointoyée), à l'inadaptation (inhibitions, doubles arcades) et à la difficulté de contact (finales). Elle est homogène, même systématisée, assez monotone, témoignant de la pseudo-obsession (écriture hyperliée) et de l'angoisse (finales plongeantes).

L'étude des complexes éclaire bien la structure de la personnalité :

a) un fort complexe d'infériorité (écriture inhibée, régressive, retenue), mal compensé, entraîne : absence d'enthousiasme et de joie (écriture peu rythmée), manque de ressources vitales, d'assurance et de foi en lui-même ;

b) un complexe oral (filiforme, tracés puérils, jambages mous et gonflés), avec ambivalence, donne le besoin de tendresse, mais le sujet se braque parfois brusquement (majuscules énergiques, barres de *t* fortes, signes d'inadaptation) ;

c) un complexe de culpabilité, enfin, se déduit des signes de peur, d'angoisse, de dépression.

Il y avait deux fenêtres se faisant face la manière
à avoir du soleil plus souvent. La porte aussi serait
jaune d'une ouverture. Cette maison, je la voudrais
très propre et bien bien mystique, je la voudrais

FIG. 28-4.

29. ESSAI DE SYNTHÈSE

Des analyses ci-dessus se dégagent un certain nombre de caractères graphologiques qui permettent parfois de suspecter la schizophrénie dans une écriture. Il s'agit de grandes espèces qualitatives ou de groupements de signes : chacun d'eux s'appuie sur un ensemble assez important de la doctrine graphologique et soulève un problème fondamental de psychologie ou de psychiatrie.

1. Le degré d'*organisation* de l'écriture des schizophrènes reste généralement passable ou assez bon, même chez des malades très désagrégés (27-2, 27-5, 28-3). Cela soulève le problème des *aptitudes résistant* aux processus de détérioration. D'importants travaux classiques de psychométrie ont montré (1) que, chez les schizophrènes (désagrégation pathologique) et les vieillards (détérioration physiologique), la capacité d'exécution des tests de performance est en général plus atteinte que celle des tests verbaux. De ce point de vue, l'écriture se range donc (sans doute du fait des automatismes acquis) parmi les éléments relativement résistants à la désagrégation (2).

2. Lorsque des éléments de DÉSORGANISATION apparaissent dans les écritures de schizophrènes, l'écriture n'a pas l'aspect de l'écriture d'un enfant. Cette remarque touche le problème de la *régression schizophrénique* : la schizophrénie peut-elle être considérée comme une régression à un stade infantile (3), narcissique ? Certains auteurs considèrent cette notion comme vague et font d'importantes réserves à son sujet. Par exemple, des études objectives

(1) Voir, par exemple, D. WECHSLER, *La mesure de l'intelligence de l'adulte* (P.U.F., [2]1961), p. 68-86.

(2) Sur une interprétation de cette résistance des écritures de schizophrènes à la désorganisation, voir B. von COSSEL, « Vitalität und Schizophrenie », *Graphologische Schriftenreihe*, 1965 (5), p. 139-142. — Dans le test des dessins à compléter de Wartegg, en revanche, les performances des schizophrènes sont très nettement inférieures à la normale. C'est que la nécessité de compléter les amorces du test pose un problème d'adaptation au monde extérieur, est donc directement révélatrice du trouble schizophrénique. Nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat (*Application du test de Wartegg à des schizophrènes*, Faculté de Médecine, Paris, 1963), où le lecteur trouvera plusieurs références bibliographiques sur ce sujet.

(3) Cette notion est implicite dans le vocable même *hébéphrénie* (hébé : jeunesse), qui désigne une forme de schizophrénie. Cf. aussi l'expression courante pour désigner la démence sénile : « retomber en enfance. »

du mode de raisonnement du schizophrène ont montré que la désorganisation schizophrénique n'est ni un retour à la pensée enfantine ni une anticipation du déclin de la pensée sénile (4). La graphologie (5), s'appuyant sur la synthèse jaminienne inorganisation-organisation-désorganisation, s'inscrit, elle aussi, contre une interprétation trop littérale du terme de régression.

3. La MONOTONIE est probablement, parmi les signes morbides rencontrés, le plus fréquent et le plus évocateur de schizophrénie. C'est ici l'espèce jaminienne de l'*écriture inégale*, signe qualitatif de la sensibilité, qui est en cause. De fait, la monotonie exprime directement le trouble fondamental de la maladie : la perte de l'instinct de vivre, le désintérêt, la négation de l'affectivité. L'aspect moteur de ce trouble est le ralentissement des gestes, la pauvreté des mouvements, leur stéréotypie : syndrome qui se trouve au premier plan dans l'inertie et la raideur des formes catatoniques de la maladie (6). Dans l'écriture (7), cette inertie dévitalisée, à la fois psychique et motrice, se traduit essentiellement par l'espèce monotone (8). A. LECERF l'écrivait dès 1937 : « [...] écriture monotone, d'inclinaison et de tracé. Ce genre de tracé est fréquent dans les maladies mentales. C'est logique, d'ailleurs, car cette branche de la pathologie affecte souvent la sensibilité et la volonté » (Réf. 9, p. 99). Il y a plus : grâce à la distinction apportée par L. VAUZANGES entre l' « émotivité intellectuelle » et l'« émotivité morale », qui s'expriment par des inégalités touchant électivement des genres différents, la graphologie met en évidence la *discordance idéo-affective* de la schizophrénie, maladie qui frappe l'affectivité et laisse intacts les éléments de l'intelligence.

4. La MAIGREUR (au sens de KLAGES), constatée dans un grand

(4) N. CAMERON, auteur d'une de ces études, écrit : « Il est à peine plus correct de dire que le schizophrène perd son organisation adulte et acquiert la pensée d'un enfant, qu'il le serait de dire que les enfants normaux guérissent de schizophrénie lorsqu'ils grandissent. Nous prétendons que la désorganisation du schizophrène aboutit à la formation d'un produit nouveau et unique dans l'histoire de sa vie [...]. Les termes « régression » et « détérioration » sont vagues et inadéquats ». (« Experimental analysis of schizophrenic thinking », *Language and Thought in Schizophrenia*, par J. S. KASANIN (réd.), University of California Press, 1944, p. 50-64).

(5) L'étude des dessins de schizophrènes conduit à une conclusion analogue : ils sont, eux aussi, différents des dessins d'enfants. Voir sur cette question I. JAKAB, *Dessins et peintures des aliénés* (Acad. hongroise des sciences, Budapest, 1956, 148 p.), R. VOLMAT, *L'art psycho-pathologique* (P.U.F., 1956, 325 p.), et dans E. HAMMER (réd.), *The Clinical Application of Projective Drawings* (Chs. Thomas, Springfield, 1958, 663 p.), les contributions de S. LEVY (p. 104-112) et E. HAMMER (p. 391-438 et 599-619).

(6) Sur la catatonie voir H. BARUK, *op. cit.*, p. 559-683.

(7) Dans les dessins des schizophrènes, l'inertie psycho-motrice se traduit par l'akinétisme, qui leur donne un aspect figé et triste, par les stéréotypies.

(8) L'écriture monotone du schizophrène est souvent difficile à différencier de celle de certains déprimés mélancoliques et de celle, généralement plus « tendue », des obsédés.

nombre d'écritures de schizophrènes, révèle la *constitution schizoïde*, sur laquelle se développe électivement (mais non exclusivement) la maladie. C'est cette fois la synthèse d'orientation klagésienne « écriture linéaire » *versus* « écriture en surface » qui apporte sa contribution. La maigreur traduit la pensée abstraite et formelle du schizoïde, allant à l'extrême jusqu'au rationalisme morbide du schizophrène. Notons qu'il est parfois difficile de distinguer par l'écriture un schizoïde non malade (sujet normal fortement schizothyme) et un schizophrène.

5. L'étude des COMPLEXES, introduite en graphologie par A. TEILLARD, peut être appliquée avec fruit aux écritures de schizophrènes. Elle permet d'étudier la structure de la personnalité et même souvent de décrire fidèlement le tableau clinique (voir notamment exemples 27-4 et 28-4). On trouve dans les écritures de schizophrènes tous les complexes qu'on observe chez les névrosés, les plus fréquents étant peut-être le complexe d'infériorité, l'oralité (9), les complexes de peur et de fuite. Mais, à l'inverse des écritures névrotiques, ces complexes sont en quelque sorte *mal compensés*. Nous voulons dire par là que leur présence ne suscite pas, de la part de la personnalité, les réactions secondaires normales d'émotivité anxieuse, de surcompensation, etc. : le milieu graphique, souvent monotone, exprime que le sujet se laisse envahir sans lutte, avec indifférence, sans réagir au caractère morbide des processus en jeu. C'est ainsi que la graphologie peut constater leur caractère psychotique.

6. La profondeur du trouble schizophrénique et sa gravité, immédiate et potentielle, n'apparaissent pas toujours dans l'écriture : plusieurs des exemples cités pourraient, dans l'état actuel de la graphologie, être pris pour des écritures de simples névrosés. Un graphologue à qui ils seraient soumis révélerait des traits de caractère, des anomalies psychiques, mais verrait-il la maladie mentale ? On touche là une des LIMITES DE LA GRAPHOLOGIE, déjà soulignée avec insistance par KLAGES (10).

7. L'étude des écritures de schizophrènes à plusieurs mois d'intervalle permet de suivre fidèlement l'évolution de la maladie (PARALLÉLISME GRAPHO-CLINIQUE). Notre expérience sur ce point confirme les illustrations éloquentes fournies par S. PRIVAT et J. GOLDREY (*op. cit.*) ; d'après la première de ces auteurs, l'intérêt principal de la graphologie pour l'étude des psychoses serait même

(9) D'après l'écriture l'oralité est plus souvent de type passif (ALLENDY) chez les schizophrènes simples et hébéphréno-catatoniques, de type actif chez les paranoïdes.

(10) *Was die Graphologie nicht kann* (Speer Verlag, Zurich, 1949), p. 34-36.

pronostique plus que diagnostique. Cet intérêt des séries d'écritures confirme l'importance fondamentale du « facteur temps » en psychiatrie (11). Il est à noter que les graphologues, notamment les graphologues français, ont toujours insisté sur la nécessité, pour l'étude des écritures pathologiques, d' « opérer comparativement sur plusieurs documents provenant du même individu à des époques échelonnées ». Cette formule est d'A. LECERF, qui a publié (12) des spécimens successifs de l'écriture d'un sujet à plusieurs années d'intervalle, mettant en évidence comment l'écriture reflète le développement ou les régressions du scripteur. De même, A. TEILLARD (*op. cit.*, p. 38-45) a montré les changements de l'écriture d'un sujet au cours d'un traitement psychanalytique.

* * *

En conclusion, la graphologie peut apporter sa contribution à l'étude de la schizophrénie. Grâce aux progrès réalisés depuis 1905 nous ne pensons plus, comme Rogues de Fursac, que le plus intéressant pour le psychiatre, dans l'étude d'un écrit de malade mental, est le contenu de cet écrit : l'écriture elle-même révèle souvent certains aspects du trouble mental. Bien plus, nous espérons avoir montré comment notre science peut contribuer de façon honorable, conjointement avec les autres moyens de connaissance dont nous disposons, à élucider certains problèmes vastes et difficiles de psychologie et de psychiatrie.

Toutefois, il faut insister sur le fait que, dans un nombre important de cas, la graphologie telle que nous la connaissons ne permet pas de porter sur une écriture le diagnostic de maladie mentale. A cet égard, lorsqu'il s'agit d'un examen unique, l'écriture est une moins bonne épreuve pour le diagnostic de schizophrénie que l'examen clinique complété par des tests de personnalité. Mais l'examen comparatif de plusieurs spécimens d'écriture échelonnés dans le temps permet en général de suivre l'évolution de la maladie une fois connue.

Ces conclusions complètent, sans l'infirmer, le jugement mesuré et nuancé que portait CRÉPIEUX-JAMAIN dès son premier ouvrage (*Traité pratique de graphologie*, Flammarion, 1885, p. 178) : « On peut quelquefois indiquer [par la graphologie] la tendance à la folie. Quand celle-ci est déclarée, l'écriture peut souvent devenir un précieux auxiliaire de contrôle ».

(11) De même on connaît l'intérêt des séries de dessins (MEIGE, VOLMAT, *op. cit.*), des séries de rêves (JUNG) et, de manière générale, des études longitudinales en psychologie.

(12) Référence 10, p. 223-224, et *L'écriture et la connaissance des enfants* (Bourrelier, 1952), p. 72-85.

ÉCRITURES DE MUSICIENS

> Là où s'arrête le pouvoir des mots commence la musique (R. WAGNER).

L'écriture des musiciens a attiré l'attention des graphologues depuis que notre science existe.

L'abbé MICHON cite l'aptitude à la musique comme un aspect du *sens du beau* avec la poésie, la littérature et avec les arts plastiques dont il ne la sépare pas. Il indique comme signe de sens esthétique l'écriture « harmonique », et spécialement « les majuscules se rapprochant, par instinct, des majuscules typographiques [...] toute forme gracieuse, ordonnée, symétrique, sans affectation de calligraphie » (Réf. 13, p. 211-214). D'autres graphologues du dernier siècle ont cherché des signes spéciaux du talent musical, par exemple dans les courbes du tracé, ou se sont plu à constater dans le graphisme des musiciens la fréquence de ce qu'on appelle aujourd'hui des dessins inconscients : tracés ayant la forme de notes de musique (tels des *s* en forme de croche), de bémols (*b* à rebours), voire d'instruments (signature dessinant un violon avec son archet).

Dans la littérature graphologique plus récente de langue française deux ouvrages importants ont été spécialement consacrés à l'écriture de compositeurs. Le premier en date est dû à Louis VAUZANGES (1). Ce graphologue a mis en évidence des associations de signes particulièrement fréquentes chez les musiciens : leur écriture, notamment, est presque toujours très nuancée, elle comporte des formes élégantes, des courbes, souvent des simplifications et lettres typographiques ; elle est particulièrement mouvementée, avec des accents haut placés. Vauzanges se fondait sur une abondante documentation (il étudia à fond cent écritures de musiciens), ce qui lui permit des comparaisons statistiques intéressantes : les signes cités sont plus fréquents chez les musiciens que chez les autres groupes de créateurs intellectuels (penseurs, savants, littérateurs, artistes, auxquels Vauzanges ajoute les hommes d'État et de guerre). Le travail de Vauzanges est approfondi, plein de finesse ; il comporte une étude poussée des modalités de l'écriture inégale dans l'harmonie (écriture nuancée), étude à laquelle nous avons fait allusion sous 27 et sous 29.

Le second est l'ouvrage du graphologue suisse G. E. MAGNAT (2). Il contient des monographies de Monteverdi, Bach, Beethoven, Wagner, Debussy et Ravel. Ces six études à la substance extrêmement riche s'efforcent de dégager le « message » de chacun de ces grands créateurs. Magnat y étudie à la fois des lettres missives et des manuscrits d'œuvre, et tire de cette comparaison des aperçus souvent nouveaux sur les rapports qui existent entre ces auteurs et leur œuvre.

(1) *L'écriture des musiciens célèbres* (Alcan, 1913, 240 p.), partiellement repris au chapitre VIII de l'*Écriture des créateurs intellectuels* (Les Arts et le Livre, 1927, 162 p.).

(2) *Portraits de quelques musiciens* (Foetisch, Lausanne, 1948, 114 p.).

Nous présentons ci-après l'étude graphologique de cinq compositeurs (Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt et Wagner) en insistant particulièrement sur ce que les *typologies* sont capables d'apporter à la compréhension de leur personnalité.

Notre dessein, en les rédigeant, a été surtout didactique : aider le lecteur à acquérir le maniement, souvent fort délicat, des typologies. Les écritures de musiciens se prêtent particulièrement bien à ce genre de démonstration parce qu'elles sont presque toujours très expressives, et que, d'autre part, la vie affective des compositeurs est accessible à toute une partie du public, grâce justement à l'expression musicale.

Au point de vue méthodologique nous avons indiqué sous 19 que les typologies ne sont pas équivalentes entre elles, et que les tentatives de les réduire l'une à l'autre négligent justement le plus intéressant : ce qui est spécifique dans chacune. Nous tâcherons de mettre en évidence sur ces cinq exemples comment chaque typologie constitue un éclairage particulier de l'homme, en fait ressortir tel aspect ou tel autre, et combien la description par plusieurs modèles est capable d'enrichir notre compréhension pourvu que chacun soit utilisé dans son véritable esprit. Nous avons eu recours de façon systématique : d'une part aux tempéraments hippocratiques et aux types dits planétaires, d'autre part à la typologie de Jung et à l'étude des complexes ; à l'occasion nous serons amené à faire allusion à d'autres conceptions, notamment celles de Janet, de Kretschmer, de Szondi, de Léone Bourdel.

Ces cinq petites études ont une dernière ambition : attirer l'attention sur le rôle que peut jouer la graphologie dans la critique littéraire et artistique qui envisage de plus en plus, depuis quelques décennies, les œuvres en rapport avec les données biographiques et la personnalité de leur auteur, et fait appel aux ressources de la psychologie moderne. La graphologie est capable d'apporter sa contribution à une telle tendance générale, en s'insérant dans cette heureuse convergence de disciplines.

30. Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

Commenter l'écriture de Beethoven est un défi au graphologue. On a même écrit qu'elle échapperait, comme celle de Napoléon, à nos investigations. Nous pensons, plus simplement, que les lois

FIG. 30-1. — Écriture de Beethoven. Reproduite de R. AMMANN, *Die Handschrift der Künstler* (Huber, Berne), pl. 78, avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

de la psychologie de l'écriture sont parfaitement valides pour ces deux grands hommes, mais l'application de ces lois conduit, à cause de leurs personnalités exceptionnelles, à des résultats situés hors des normes et moyennes auxquelles les scripteurs de tous les jours nous ont accoutumés.

Il ne nous est malheureusement pas possible de présenter ci-après une étude digne de ce nom de l'écriture de Beethoven — un tel travail exigerait l'analyse d'un très grand nombre d'autographes datés, soigneusement situés dans leur contexte biographique et musicographique. Nous étudierons seulement un autographe, lui appliquant la méthode jaminienne et les typologies. Parmi plusieurs spécimens publiés celui de la figure 30-1 nous a paru bien représentatif de l'écriture « moyenne » de Beethoven dans son âge mûr (nous ignorons malheureusement sa date précise). Il est reproduit de *Die Handschrift der Künstler* de R. Ammann (Huber, Berne), avec l'aimable autorisation de l'éditeur, que nous remercions.

***

L'écriture de Beethoven est combinée ; elle est harmonieuse et possède un Formniveau très élevé.

Les *combinaisons* sautent aux yeux dans ce graphisme rapide : les groupes de lettres présentent des formes d'ensemble originales où chaque lettre se trouve quelque peu sacrifiée. Ces combinaisons sont ainsi nuisibles à la clarté. Notons d'autre part qu'elles coexistent avec des tracés peu évolués, presque puérils ou infantiles (cf. section 13).

Le *Formniveau* est très élevé. Klages (Réf. 19, p. 50) cite l'écriture de Beethoven parmi les exemples de Formniveau du premier degré ; il la présente comme à peine inférieure à l'écriture de W. Jordan, à celle de Nietzsche... et à la sienne !

La qualité d'*harmonieuse* de cette écriture a fait couler de l'encre. L'hésitation est tout à fait permise en présence des inégalités très fortes, exagérées, de cette écriture, qui constituent de véritables *discordances*. On note une discordance de dimension entre les grands mouvements et quelques tracés filiformes, une discordance de vitesse entre les lancements ou inachèvements rapides et les régressions tourmentées, une discordance de forme à cause des tracés puérils dans ce milieu combiné, voire des discordances d'ordonnance. Mais c'est le lieu de rappeler qu'on observe, dans certains graphismes exceptionnels, des « discordances dans l'harmonie » : nous l'avons mentionné à propos de la figure 7-5, citant A. Lecerf : « le cas est excessivement rare, et ne se rencontre que

chez les grands artistes ou chez certains mystiques. » Tel est précisément le cas pour l'écriture de Beethoven. Elle est, certes, déroutante, à cause de sa richesse et de son originalité exceptionnelles. Mais seul pourrait la qualifier de non harmonieuse un graphologue qui se ferait de l'harmonie l'idée statique et un peu fade de quelque chose d'agréablement compensé, où rien ne ressort et surtout où rien ne doit choquer : conception bien étroite, qui n'a jamais été celle de Crépieux-Jamin.

Nous ne pouvons mieux faire que rappeler en quels termes l'*ABC de la graphologie* cite justement l'écriture de Beethoven comme exemple d'écriture harmonieuse (Réf. 5, p. 89-91) : « L'harmonie n'a pas qu'une face ; s'il est vrai qu'elle conditionne la supériorité d'une manière générale, elle ne s'oppose pas aux développements particuliers de la personnalité ; au contraire, les qualités fondamentales qu'elle présente exaltent l'originalité du caractère et, sans elle, l'originalité risquerait fort de n'être que bizarrerie. Chez Beethoven, l'harmonie se manifeste supérieurement avec la dominance d'une imagination et d'une sensibilité brillantes, véhémentes et phénoménales, en accord avec son tempérament et les conditions de son éducation première. Voilà le secret de son écriture, soit dit pour les personnes qui la trouvent mystérieuse. »

Les principales caractéristiques de l'écriture sont les suivantes (1) :

Très mouvementée, ample, rapide et discordante.

Bouillonnante, saccadée, semi-arrondie, tourmentée.

Liée, dégagée, simple.

Liaisons polymorphes, parfois filiformes.

Signature : *tourmentée, liée, rapide, combinée, simple, contenue,* paraphe *fulgurant.*

A partir de cette définition l'interprétation semblerait « facile » dans la mesure où le graphologue est tout de suite amené à décrire des traits accusés : il emploiera vite des superlatifs à chaque phrase, et des points d'exclamation. Telles sont les limites que notre petitesse impose à notre jugement : « que les médiocres se jugent entre eux, mais qu'ils abandonnent l'idée de pénétrer dans l'âme des hommes supérieurs. Ils ne peuvent que les rabaisser à leur taille », écrivait Crépieux-Jamin (Réf. 4, p. 34), reprenant (le savait-il ?) le mot célèbre de Raphaël « comprendre, c'est égaler ».

Les dominantes de l'écriture témoignent d'emblée d'une puissante vitalité et de la très grande supériorité (écriture combinée, rapide), avec une imagination créatrice exceptionnelle qui resplendit, même pour un graphologue débutant (écriture mouvementée,

(1) L'étude que présente Crépieux-Jamin (*loc. cit.*) de l'écriture de Beethoven est faite à partir d'un document en français. On s'en souviendra en notant les quelques différences qui existent entre notre définition et la sienne.

ample, rapide). Mais les tracés puérils ou infantiles qui coexistent avec les combinaisons posent un problème ; nous savons par la biographie de Beethoven que ce génie n'avait pas d'instruction et savait à peine multiplier ; d'autre part leur opposition s'insère dans le monde de contrastes et discordances que présente ce graphisme peu lisible, tourmenté, au rythme heurté, bouillonnant. Tout un drame intérieur s'y exprime directement ; le jugement de Haydn s'applique à la lettre : « vous aurez des pensées que personne n'a encore eues [...] de belles choses, même des choses admirables, mais ici et là quelque chose d'étrange, de sombre, parce que vous êtes vous-même un peu sombre et étrange ; et le style du musicien, c'est toujours l'homme. »

Le caractère de Beethoven apparaît bourru et peu commode : hypersensible et hyperémotif (inégalités exagérées en hauteur, largeur, ordonnance, direction) avec des sautes d'humeur brusques (saccades d'inclinaison et dimension). L'accentuation des premières lettres des mots, généralement agrandies et mieux formées que la suite, témoigne, dans ce milieu rapide et incliné, d'une exceptionnelle capacité d'enthousiasme. Le contraste entre les complications-régressions internes et les tracés inachevés, lancés, rapides montre Beethoven tantôt anxieux, méfiant, et concentré, tantôt impulsif avec des décisions soudaines et une extériorisation inadaptée. Nous avons là plusieurs oppositions de sa nature orageuse et démesurée : forte vitalité et sensibilité nuancée, méfiance soupçonneuse et bonté, optimisme profond et tourment.

On en déduit sans peine combien Beethoven était peu sociable ! Ses réactions, commandées par l'affectivité, devaient être déconcertantes pour l'entourage. Nous ne serons pas étonnés de savoir qu'il se montrait hautain envers les puissants, même envers ses protecteurs, et, de manière générale, provoquant à l'égard de toute autorité (écriture dégagée, acérations, surélévations).

Ce « caractère difficile » est, comme il est de règle, la manifestation d'un équilibre psycho-physiologique imparfait et heurté. La qualité du trait (2) serait-elle en rapport avec l'hérédité du musicien ? Surtout, les *discordances touchant trois ou même quatre genres* graphiques évoquent, comme l'a montré A. Lecerf (cf. section 8, § A), d'importantes anomalies caractérielles, tempéramentales et sexuelles. Les premiers biographes, tout en admettant la bizarrerie de caractère du grand homme, l'attribuaient à sa surdité, et donnaient constamment raison à Beethoven dans ses démêlés avec sa famille, ses « aimées » et ses protecteurs. Les biographes modernes s'appuient depuis Thayer sur des études plus complètes

(2) Elle est très médiocre d'après toutes les nombreuses reproductions et sur les rares autographes originaux de Beethoven que nous avons eus entre les mains.

de documents et envisagent la personnalité de Beethoven sous un angle moins moral et plus psychologique. Les conclusions d'E. Newman (*The unconscious Beethoven*, L. Parson, Londres, 1927) et d'E. et R. Sterba (*Beethoven et sa famille*, Corrêa, 1955) confirment la signification des discordances polymorphes de l'écriture : ces derniers auteurs insistent sur la répétition des échecs sentimentaux de Beethoven, sur son attitude protectrice envers ses frères avec qui il se brouilla à l'occasion de leurs mariages, sur son attachement bienveillant à plusieurs jeunes gens, enfin sur son amour exclusif et despotique pour son neveu, amour accompagné d'une haine effrénée contre sa belle-sœur — et concluent à l'existence d'une composante homosexuelle latente.

L'écriture de Beethoven est un spécimen typique de l'espèce *tourmentée*, que nous avons proposée sous 16 (elle n'est pas vraiment agitée, à cause de la forte tension du tracé et de la prédominance des gestes intériorisés sur les lancements). C'est dans cet esprit qu'il y a lieu de considérer le « geste-type » de l'écriture. On l'observera dans notre autographe aux mots zurü*ck*, hö*ren*, *wie*, et *was*, ihrem, Freund et au *v* de la signature. Il consiste en un retour en arrière dans un mouvement régressif tracé dans le sens des aiguilles d'une montre, qui achève sa boucle en revenant vers la droite se lier à la lettre suivante. Il exprime admirablement la souffrance intériorisée mais orientée finalement vers l'expression : nous y voyons Beethoven s'appesantir sur son tourment, dans un repli qui approche de la délectation de sa souffrance — durch *Leiden* Freude... On songe à la remarque formulée par E. Buenzod dans son classique *Pouvoirs de Beethoven* (Corrêa, 1936) : « L'art de Beethoven est un art essentiellement *préoccupé*, un art qui toujours se manifeste sous la poussée d'une sollicitation tourmentant l'esprit, sollicitation morale ou métaphysique, particulière ou générale, familière ou sublime. »

Deux notions de la graphologie allemande postklagésienne nous paraissent intéressantes pour étudier l'écriture de Beethoven : le rythme de création de la forme et le rapport mouvement-sur-forme.

L'écriture de Beethoven est remarquablement illustrative pour aider à saisir la notion de RYTHME, qu'ont précisée les graphologues allemands, notamment L. Klages, R. Heiss et R. Wieser (3). Rappelons qu'une écriture « rythmée » est caractérisée, en substance, par la répétition vivante, non identique, plus ou moins souple, de mouvements personnels suffisamment systématisés. Elle est ainsi, avec plus ou moins d'aisance, à la fois homogène et inégale, ces deux caractéristiques se laissant observer sur tous les genres graphiques. Si on se réfère non aux sept genres jaminiens, mais aux trois catégories de Heiss — mouvement, espace, et forme —, on est amené à distinguer un rythme de répartition spatiale et un rythme de

(3) Références indiquées à la section 18, notes 5 et 6. Ci-après nous nous inspirons surtout des références 25 et 28.

création de la forme. Le *rythme de répartition spatiale* (Verteilungsrhythmus) concerne la façon dont le mouvement utilise l'espace : la dimension (hauteur et largeur) de l'écriture, sa direction (direction des lignes et inclinaison des lettres), son ordonnance (espacements entre les mots et entre lignes, marges). En évaluant le *rythme de création de la forme* (Gestaltungsrhythmus) on observe le rapport existant entre la forme et le mouvement : dans certaines écritures c'est la prédominance du *mouvement* qui donne son caractère à l'écriture, la netteté des formes lui est sacrifiée ; dans d'autres au contraire c'est la *forme* qui ressort, le mouvement lui est subordonné, soit parce qu'il est faible, soit parce qu'il est mis au service de la volonté consciente de former les lettres (4).

Chez Beethoven le *rythme de répartition spatiale* est fort mais très irrégulier (perturbé) quant aux quatre genres qu'il touche, ce qui témoigne d'une personnalité créatrice et volontaire, mais possédant une attitude extrêmement indépendante — et dépourvue d'adaptation harmonieuse — à l'égard du monde. L'étude du *rythme de création de la forme* est particulièrement instructive. Ce rythme est très fort, très riche, peu régulier. On voit alterner 1) des lettres initiales amples, nettes et formées avec une certaine précision, auxquelles succèdent des mots plus négligés (enthousiasme, joie d'entreprendre, ambition exigeante), 2) des gestes régressifs, tourmentés avec des tracés rapides, progressifs (concentration sombre suivie d'extériorisation brusque).

Dans l'ensemble le *mouvement*, d'une vigueur et d'une richesse exceptionnelles, prédomine sur la forme qui est comme fondue dans le dynamisme général, et qui tend même à se dissoudre dans la zone moyenne : force des pulsions chez un homme que mènent des affects puissants, importance des expériences subjectives, volonté personnelle, refus des valeurs admises, angoisse enfin. Cela s'applique aussi à l'œuvre musicale : dès 1852 W. de LENZ écrivait, dans son classique mais toujours intéressant *Beethoven et ses trois styles* (Legouix, ²1909, p. 53) : « dans Beethoven l'idée ne succombe jamais, c'est la forme qui se montre impuissante, parce que l'idée la déborde. »

De cette prédominance du mouvement rapprochons enfin le fait que l'écriture de Beethoven, malgré son importante tension, contient — chose rare dans les écritures de supérieurs — des éléments incontestablement *pallidaires* au sens de POPHAL, c'est-à-dire qu'elle participe au degré de raideur n° 1 de l'échelle de Müller et Enskat (confer tableau 18-1). En effet ce graphisme mouvementé, bouillonnant, exagéré et dégagé présente relativement peu d'inhibitions régulatrices, comme si le frein risquait à tout moment d'être « débordé » par la puissance du moteur. « La vie, quand elle est puissante et sincère, ne connaît pas de contrainte. »

Mais ces considérations ne doivent pas faire oublier l'importante tension de l'écriture, son relief et les accents « en geste de décision signifiée » (Réf. 15, p. 198 — signe de peu d'étalage, mais important car se rapportant à des gestes libres). Nous saisissons sur le vif dans ces contrastes générateurs de l'écriture tourmentée, la manière dont la volonté, la pensée créatrice et une éthique noble cherchent à maîtriser dans l'authenticité le puis-

(4) Parmi les écritures citées dans ce volume, les autographes nos 2-3, 9-3, 25-3, 23-2, 33-1, 34-1 présentent, à des degrés divers, une prédominance du mouvement, et les autographes 2-1, 3-3, 7-2, 12-3, 14-6, 14-14 une prédominance de la forme. Sans que la correspondance soit absolument constante, signalons que les écritures où l'accent est mis sur le mouvement proviennent le plus souvent de scripteurs à la dominance tempéramentale sanguine ou nerveuse ; celles où l'accent est sur la forme, de scripteurs soit lymphatiques (mouvement manquant de dynamisme personnel), soit bilieux, bilieux-nerveux ou bilieux-sanguins (mouvement discipliné par la forme). En France, J. RIVÈRE (« Signification et valeur de la forme dans l'écriture », *Connaissance de l'homme*, n° 8-9, p. 65-72, 1955) et S. BRESARD (*Mouvements, formes, images*, chez l'auteur, 1968, p. 18-19 et 28-30) ont écrit sur la forme dans ses rapports avec le mouvement.

sant dynamisme des pulsions instinctives : cela évoque directement le *schwer erfasste Entschluss* et l'apostrophe angoissée « ô Dieu ! donne-moi la force de me vaincre ! »

***

Le dosage des tempéraments est difficile à établir. Nous proposons *nerveux-sanguin-bilieux* presque à égalité, l'élément lymphatique étant en retrait.

Ces trois éléments nerveux (rapidité, saccades), sanguin (ampleur mouvementée) et bilieux (écriture liée, accents fermes et exacts, paraphe fulgurant) sont tous trois d'une intensité extraordinaire, mais le bilieux maîtrise difficilement l'agitation volcanique, à la fois enthousiaste et angoissée, du nerveux-sanguin.

Les types planétaires complètent ces données ; il est notable que leur hiérarchie ne coïncide pas avec celle des tempéraments auxquels ils sont ordinairement associés. En tête viennent *Jupiter* (tracés aisés et gonflés, tendance envahissante, chaleur) puis *Mars* (inclinaison, longs jambages, spasmes) : émotion et passion. La *Lune* (imprécision de certains gestes amples et liaisons, importance des blancs) apporte l'imagination inspirée, capable d'atteindre un niveau de réalité qui échappe à l'homme moyen.

La méditation de *Saturne*, avec son approfondissement et sa logique, et aussi sa solitude, ne vient qu'au deuxième plan. Enfin — constatation surprenante au premier abord — il y a presque déficience de *Soleil*. Ce type planétaire est moins fréquent chez les musiciens que chez les créateurs plastiques ; on peut parler d'une beauté de l'écriture de Beethoven, mais cette beauté résulte d'autres qualités qu'une « belle mise en page », des formes distinguées, des majuscules élégantes ou des arcades.

***

Du point de vue jungien l'*introversion* est visiblement l'attitude principale chez cet homme fasciné par sa vie intérieure et son tourment. L'extériorisation est inférieure (au sens de Janet et de Jung) : massive, brusque, désinvolte et bourrue, voire violente, agressive (observer en particulier les fortes inégalités des finales spontanées, souvent centrifuges, acérées), — en somme, mal maîtrisée et peu adaptée. Les mouvements de l'écriture de Beethoven nous permettent de saisir le tragique de sa solitude avec autant d'éloquence que les mots du testament de Heiligenstadt.

Pour les fonctions : l'ampleur des courbes, l'ordonnance excessive, le pathos et la chaleur qui émane de l'écriture indiquent un

type *Sentiment*, accentué jusqu'à l'exaltation. Ce qui domine, c'est l'explosion chaotique des affects. Le bouillonnement, chez cet introverti, est surtout intérieur : plutôt qu'attirance vers un objet, l'extériorisation est une expression vécue, un don immédiat de soi. On songe à l'épigraphe de la *Messe en ré* : « partie du cœur, puisse-t-elle retourner au cœur ! »

La vie sentimentale de Beethoven, malgré les très nombreuses recherches et discussions qui lui ont été consacrées, est mal connue. Toutefois avec la célèbre lettre *A l'Immortelle aimée*, expression d'une passion ardente et concentrée que Beethoven, semble-t-il (on a écrit des livres entiers là-dessus), ne manifesta jamais à son objet, nous observons une conduite tout à fait caractéristique du type Sentiment introverti. Dans un ordre d'idées voisin Beethoven, malgré le grand nombre de ses liaisons, resta toute sa vie attaché au souvenir de son amour de jeunesse, Eléonore von Breuning, et conservait encore, trente-cinq ans après, sa silhouette.

La fonction auxiliaire est l'*intuition* (rythme fort mais irrégulier, combinaisons originales, inégalité). La sensation est turbulente, peu différenciée. La pensée constitue la fonction inférieure.

L'écriture émeut par la puissance de l'énergie qui s'en dégage et par l'intensité des contrastes qu'elle recèle dans tous les genres. Oserons-nous parler de « complexes » pour traduire ces exagérations de dimension, ces inégalités excessives de dimension, inclinaison et direction, la grande irrégularité de ce rythme, ces tracés presque filiformes ? Nous sommes en pleine ambivalence, en plein déchirement : lutte de la pureté contre la sensualité, de l'ordre contre le chaos. L'angoisse est importante, un certain masochisme n'est pas absent.

On pourrait, certes, s'ingénier à isoler dans ce graphisme divers complexes. Des éléments *anals* sont visibles (5). Les rapports, analysés plus haut, de la forme et du mouvement semblent bien exprimer un *danger de submersion* par les contenus de l'inconscient, que le moi endigue en leur donnant forme (6), les gestes bilieux

(5) Ils sont en rapport avec plusieurs traits de caractère de Beethoven, par exemple : le désordre sale qui régnait chez lui, ses constantes préoccupations d'argent allant vers la fin de sa vie jusqu'à l'avarice (or Beethoven était beaucoup moins pauvre qu'on n'a dit, il était fort habile à « monnayer » ses dédicaces et traiter avec les éditeurs). Il convient d'en rapprocher aussi des traits paranoïaques (habitude de se mêler des affaires des autres pour les critiquer, peur constante d'être volé, phobie d'être empoisonné par une femme, méfiance accusatrice à l'égard de ses domestiques et de sa famille — sur le facteur *p* de Szondi, voir plus loin), et le mode de relations objectales que nous avons évoqué plus haut à propos des discordances touchant plusieurs genres graphiques.

(6) E. Newman (*op. cit.*) présente Beethoven comme « un instrument dont l'esprit de la musique se sert pour réaliser plutôt que comme un être normal qui [...] aurait écrit de la musique ; [...] comme un médium inconscient à travers lequel une idée musicale travaille, plutôt que comme le conscient qui découvre et manipule l'idée ». Ce livre est analysé par A. Michel dans *L'École freudienne*

exprimant la puissance d'un *surmoi* impérieux (7). Peut-être est-ce l'*Anima* qui éclairerait le mieux les oppositions internes de Beethoven (8). Dans son écriture si virile cet archétype semble constamment présent : dans les fortes inégalités, dans l'ampleur semi-arrondie, dans les élancements, dans l'expression graphique du type Sentiment. L'Anima n'est pas ici la muse gentille qui dicte au poète d'aimables chants mélodieux : elle bouleverse l'être dans son tréfonds, crée le chaos ... et nourrit le volcan de l'inspiration. Et le problème d'expression de Beethoven apparaît comme l'impossibilité de traduire en termes adéquats son éternel et brûlant message. L'Anima est présente tout au long de la vie de Beethoven et de son œuvre musicale, qui mériteraient d'être étudiées spécialement du point de vue des aspects variés et du dynamisme de cet archétype (9).

Il nous semble difficile d'aller plus loin dans cette voie en se fondant sur l'étude d'un seul autographe. L'univers intérieur prodigieusement riche, mais complexe et ambivalent, que fait entrevoir la figure 30-1, ne peut être vraiment saisi que dans une perspective dynamique, par l'étude comparative de plusieurs autographes échelonnés dans le temps. Quelques auteurs ont parlé, à propos de la conduite de Beethoven après quarante-cinq ans, d'involution psychique, de régression ; d'autre part sa musique témoigne d'une sublimation réussie, d'une spiritualisation authentique (10), qui

devant la musique (Scorpion, 1965), p. 63-70 et 385-389. — Pour reprendre l'image de G. Adler (cf. section 34 *in fine*), Beethoven était, comme Wagner, un *voyant* qui « descend dans le monde souterrain [...] et révèle à ses auditeurs saisis le trésor des profondeurs dont il fut le témoin », mais son insertion dans la réalité est infiniment plus douloureuse et plus tourmentée.

(7) Ces oppositions de l'écriture nous font songer au début de la IXe symphonie et au premier mouvement de la sonate op. 111. Relativement à la formation du surmoi de Beethoven, rappelons que son père, brutal et ivrogne, le soumit à une éducation sévère, souvent injuste, l'obligeant à l'âge de quatre ans à jouer du piano et du violon, parfois même la nuit, malgré ses pleurs — et que Beethoven ne reçut pratiquement pas d'autre instruction que son éducation musicale.

(8) Le dithématisme des morceaux de Beethoven à forme de sonate (sonates, concerti, symphonies) oppose généralement un premier thème viril à un thème féminin : opposition expressive, selon nous, du rapport dialectique du Moi avec l'Anima, une des premières figures de l'inconscient (J.-Ch. Gille, « Notions de symbolisme musical », *Cahiers internationaux de symbolisme*, nº 6, p. 27-48, 1964, ou « Graphologie et musique », *La graphologie*, nº 100, p. 31-39, 1965). A. Michel (*Psychanalyse de la musique*, P.U.F., 1951, p. 90) esquisse de ce fait une interprétation assez voisine, fondée sur les hypothèses de Rank.

(9) Indépendamment de conjectures sur la signification des thèmes « féminins » dans des œuvres de musique pure, il est au moins deux œuvres de musique à programme où l'Anima est clairement identifiable : *Fidelio*, où le prisonnier est délivré grâce au dévouement de son épouse, et *Coriolan*, où la colère du héros tombe devant les supplications de sa mère. Il est frappant de rapprocher ce dernier « programme » de la scène réelle, relatée par Roeckel, où Beethoven refusait avec hauteur de changer une seule note à la partition de *Léonore*, puis accepta en sanglotant les coupures conseillées dès qu'elles lui furent demandées au nom de la mémoire de sa mère.

(10) Un morceau typique à cet égard est l'Arietta de la sonate op. 111, que tous les commentateurs décrivent, en recourant à des termes divers, comme un dépassement des problèmes personnels, comme une accession à un niveau de réalité

justifie sa fière affirmation : « La musique est une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie [...] Qui pénètre le sens de ma musique sera libre de toute la misère où se traînent les autres hommes. » Il serait du plus haut intérêt d'examiner l'évolution de l'écriture de Beethoven pendant les dernières années de sa vie (11).

***

L'écriture de Beethoven est bien, pour le graphologue une des plus intéressantes mais des plus difficiles qui soient. Devant cette difficulté nous nous sommes demandé si on ne pourrait tirer avantage du recours à d'autres modèles typologiques, moins classiques en graphologie que les tempéraments et les types de Jung. Nous nous sommes tourné vers les pulsions szondiennes et les tempéraments psycho-biologiques de Léone Bourdel.

Les vecteurs szondiens (12) ont été appliqués à la graphologie par R. LE NOBLE et F. LEFÉBURE. La référence 51 de LE NOBLE est malheureusement la seule publication que nous connaissions. Sans présenter ici une étude complète de Beethoven par les vecteurs szondiens, nous signalerons quelques faits saillants relatifs à la pulsion paroxysmale et à la pulsion du Moi. (Nous proposons les considérations qui suivent sans prétendre avoir approfondi tous les aspects du modèle szondien, qui est un système fort complexe.)

En ce qui concerne le vecteur pulsionnel *P* (pulsion paroxysmale), l'écriture de Beethoven montre typiquement un *facteur e* (*épileptoïde*) fortement chargé ($e = +$) (13). Elle présente avec intensité les signes indiqués par Le Noble : « Écriture en relief, rythmée, donnant l'impression

supérieure, soit, en termes jungiens, comme une approche du Soi. Citons, parmi beaucoup d'autres, L. AGUETTANT (*La musique de piano des origines à Ravel*, Albin Michel, 1954, p. 133) : « Rien peut-être ne dépasse en tranquille splendeur l'assomption de cette mélodie, qui s'élève dans un frémissement de lumière jusqu'à la région de la paix divine. C'est ici quelque chose de plus sacré qu'un triomphe de l'art : la victoire d'une âme [...]. Ce Beethoven plein d'orages et de révoltes s'est divinement apaisé ; et voici que, du même coup, à travers la douleur il a conquis la joie. » A. MICHEL (*Psychanalyse de la musique*, P.U.F., 1951, p. 225) : « C'est de lui-même qu'il se délivre. Il s'est traversé. Il se répand dans un océan d'âme collective. Son moi déborde dans le Tout dont il prend conscience. Le monde redevient harmonieux, comme il l'était dans la « première manière », mais sur un plan supérieur, où ce n'est plus le même monde, la même harmonie [...]. On sent que Beethoven possède le Tout, en jouit, en participe, y vit, en vit. » Enfin A. CORTOT (cité par E. BUCHET, *Beethoven, légendes et vérités*, Buchet-Chastel, 1966, p. 251) : « Vous savez ce qu'on nomme Nirvâna ? ... C'est quelque chose comme ceci. Il n'y a plus ni dimensions, ni couleurs, ni temps... Tout est rayonnement ».

(11) Nous ignorons si cette étude a été faite par des graphologues germanophones. L. VAUZANGES (« Un autographe de Beethoven », *La graphologie scientifique*, n° 10, p. 115-116, 1927) note une augmentation de l'irrégularité, des signes d'imagination exaltée et même de confusion. G. MAGNAT (*op. cit.*, p. 70-71) observe au contraire une décantation, un calme, et voit l'appolinien prendre le pas sur le dionysien. Ces deux auteurs n'ont certainement pas étudié les mêmes documents de la dernière période de la vie du compositeur.

(12) L'ouvrage fondamental de L. SZONDI traduit en français est *Diagnostic expérimental des pulsions* (P.U.F., 1952, 328 p.). On consultera aussi H. NIEL, *L'analyse du destin* (Desclée, Bruges, 1960, 184 p.), le n° 16 de *Connaissance de l'homme* (1956) et S. DERI, *Introduction to the Szondi test* (Grune and Stratton, New York, 1960, 354 p.).

(13) Cela est à rapprocher de la constitution à prédominance athlétomorphe de Beethoven, constitution prédisposée statistiquement, comme on sait, à l'épilepsie (Réf. 52, p. 258-260).

nette d'un équilibre fondamental se réalisant dans l'activité et le mouvement. [...] Mouvementée [...]. Discordances (rythmiques ou arythmiques) ». Le facteur *hy* (*hystéroïde*) est, lui aussi, chargé. La configuration ($e = +$, $hy = +$) correspond justement à la « tempête de mouvement » dans le domaine des sentiments (14).

Quant au vecteur pulsionnel *Sch* (pulsion du Moi), Beethoven présente à un degré accentué *un facteur p* (*paranoïde*) *chargé* : besoin d'aimer des personnes, des idées, l'humanité, de dépasser ses propres forces (idéal du moi). On connaît son mot : « pas de règle qui tienne devant PLUS BEAU. » S. DERI cite justement (*op. cit.*, p. 176) comme prototype du facteur $p = +$ l'ode de Schiller que Beethoven mit en musique dans la neuvième symphonie : « Tous les hommes deviennent frères, là où s'arrête ton vol... Millions d'êtres, soyez embrassés, d'une commune étreinte ! Au monde entier ce baiser ! (15). » Nous citerions, pour notre part, comme typique le mot de Beethoven : « il n'y a rien de plus beau que de s'approcher de la divinité et d'en répandre les rayons sur la race humaine. »

La manifestation graphique du facteur *p* chargé nous paraît surtout résider dans l'*élan* qui emporte cette écriture inclinée, mouvementée, élancée, dans les belles formes amples de ses *grands mouvements*, enfin dans la tendance à l'enchevêtrement entre les lignes. Ces caractéristiques ne correspondent que partiellement aux signes isolés par LE NOBLE (*loc. cit.*, p. 70-71), à cause probablement de différentes nuances du terme « paranoïde », qui est l'un des plus multivoques de toute la terminologie psychiatrique.

Nous bornerons à ces faits saillants notre aperçu szondien. Une étude complète de l'écriture de Beethoven sous l'aspect des vecteurs szondiens a été faite par Mme F. LEFÉBURE. (16)

Signalons enfin que quelques travaux de psychologie ont cherché à mettre en évidence les vecteurs szondiens dans l'expression musicale. Ainsi S. DERI (*op. cit.*, p. 195-196) présente la musique romantique passionnée, émotionnelle, comme associée à un facteur *p* chargé, par opposition à la musique classique, plus « logique », qui serait associée à un facteur *k* (catatonique) chargé. D'un autre côté P. MAILLARD (« Les tendances cohésives et disjonctives dans le domaine de la musique », *Revue d'esthétique*, t. III, p. 29-63, 1950) insiste sur l'aspect typiquement « épileptoïde » de la musique de Beethoven, donnant au terme le sens de F. MINKOWSKA (section 27, note 5).

***

Du point de vue des tempéraments psycho-biologiques de Léone BOURDEL (Réf. 55, 56), Beethoven présente les caractéristiques d'un tempérament de base *Harmonique* : recherche de l'authenticité, difficulté de l'adaptation au milieu, besoin d'expression.

Mais on sait que le tempérament Harmonique pur est extrêmement rare (17) : habituellement ce type d'homme développe des tendances d'a-

(14) On trouve aussi au second plan, pensons-nous, des éléments *hy* négatifs dans l'autographe de la figure 30-1 : fort surmoi, contrôle éthique (cf. ci-dessus, vers la fin de l'étude des rythmes de l'écriture), blocage occasionnel de la manifestation des émotions (écriture tourmentée, avec d'importantes inégalités de largeur, et des finales tantôt brèves et tantôt acérées).

(15) Les chœurs de la Neuvième symphonie furent composés en 1823, mais Beethoven avait longtemps rêvé de mettre en musique ces vers de Schiller : une lettre de 1793 en témoigne déjà.

(16) Cette étude n'a malheureusement pas encore été publiée. Son auteur propose comme profil : $e = +$, $hy = +$ pour le vecteur paroxysmal ; $s = -$, $h = -$ pour le vecteur sexuel ; $m = -$ ou $\pm$, $d = -$ ou $\pm$ pour le vecteur de contact, $p = ++$, $k = 0$ pour le vecteur de personnalité.

(17) Chopin en représenterait le prototype, tout à fait exceptionnel. Wagner est, comme Beethoven, un Harmonique-Rythmique.

daptation au milieu (tempérament Harmonique-Mélodique), ou au contraire réagit en se durcissant pour s'affirmer quel que soit le milieu (tempérament Harmonique-Rythmique). C'est à cette dernière variété *Harmonique-Rythmique* qu'appartient Beethoven, de façon tout à fait typique (son éducation première et sa surdité ayant fortement contribué à développer puis à accentuer cette « réaction Rythmique »). Le résultat est un être inadapté, intransigeant, qui refuse de se plier devant les exigences de la vie sociale. Le comportement Rythmique de Beethoven est très différent d'un Rythmique inné : il s'agit d'une réaction Rythmique au rythme raidi, elle porte le cachet de la surcompensation. Derrière elle on perçoit le tempérament primitif de Beethoven dans son amour pour la nature (on connaît son mot « j'aime mieux un arbre qu'un homme » et on sait que la veine pastorale de son œuvre ne se limite pas à la sixième symphonie) et dans sa grande vulnérabilité lorsqu'il a l'impression de ne pas être apprécié et compris dans l'expression de son affectivité — en un mot : de ne pas être aimé. Le début du testament de Heiligenstadt exprime typiquement le tragique de la situation de l'Harmonique lorsqu'il est bloqué dans son expression ; rien peut-être n'est plus Harmonique que le vœu testamentaire de Beethoven : « si le professeur Schmidt vit encore, priez-le en mon nom qu'il décrive ma maladie, et joigne à l'historique de ma maladie la lettre que voici, afin qu'après ma mort, au moins autant qu'il est possible, le monde se réconcilie avec moi. »

Les réactions de Beethoven à l'égard des autres tempéraments psycho-biologiques sont bien celles d'un Harmonique-Rythmique. Il est avant tout anti-Mélodique, refusant de se soumettre aux exigences de la vie sociale, chapitrant Goethe (Harmonique-Mélodique épanoui) sur ce sujet et prétendant « ne jamais faire attention à la galerie ». Il méprise la sensiblerie Mélodique-Harmonique, se moquant des auditeurs que ses improvisations ont émus jusqu'aux larmes.

Sa musique est, de façon non moins typique, une musique d'Harmonique (Réf. 55, p. 28-29). Elle l'est avant tout par la source de son inspiration : on connaît l'épigraphe de la *Messe en ré* et le mot « pourquoi j'écris ? — ce que j'ai dans le cœur, il faut que cela sorte ; et c'est pour cela que j'écris ». Elle l'est par l'unité de ton qui règne dans chaque pièce : Beethoven disait que lorsqu'il composait « même pour la musique instrumentale, [il avait] toujours l'ensemble devant les yeux » et on connaît le jugement de Chantavoine à propos de ses sonates : « c'est moins une unité de plan ou de tonalité qu'une unité d'accent ; au lieu de venir de l'extérieur, elle est interne. » — Elle est Harmonique-Rythmique, au sens de Léone Bourdel, par sa virilité, par la netteté des thèmes, la clarté de l'orchestration et de la composition, et par l'horreur qu'a Beethoven des retouches ultérieures, « pénétré de cette vérité que tout changement partiel altère le caractère de la composition » (anti-HMR). Il serait fort intéressant d'étudier l'évolution des styles de Beethoven sous l'aspect de la loi d'évolution des tempéraments psycho-biologiques avec l'âge selon Léone BOURDEL (Réf. 56, p. 28-82) : d'abord Harmonique-Mélodique, ensuite Harmonique-Rythmique, cette musique présente la particularité de ne jamais être vraiment HMR, malgré sa richesse, et de garder une résonance profondément Harmonique jusque dans les compositions de l'âge le plus avancé.

Nous avons parlé de Beethoven et de sa musique… et point de son écriture ! L'expression des tempéraments psycho-biologiques a été étudiée dans le dessin (voir section 5, note 6) ; mais elle ne l'a malheureusement pas été dans l'écriture (si l'on excepte les pages 51-62 de la référence 54, où le Dr SCHAER cite et commente des graphismes provenant de sujets de groupes sanguins différents), bien que ce thème de recherche ait été signalé à l'attention des graphologues (18). Cela nous oblige à être infi-

(18) Léone BOURDEL, « Un nouveau champ de recherche pour la graphologie : groupes sanguins et tempéraments », *La graphologie*, n° 28, p. 42-45, 1947.

dèle au principe « toujours partir de l'écriture », et à chercher *a posteriori* comment peut se traduire dans l'écriture de Beethoven son tempérament Harmonique-Rythmique. L'élément Harmonique s'exprimerait d'abord par la très forte inégalité d'ensemble du graphisme (affectivité tumultueuse). Les formes très personnelles (création) sont belles de leur propre mouvement (expression authentique), en l'absence de tout enrichissement (quête de l'essentiel) et de toute recherche d'effet. La négligence des formes avec la mauvaise lisibilité qu'elle entraîne, l'ordonnance générale peu soignée caractérisent bien l'expression d'un chantre inspiré qui s'embarrasse peu de savoir s'il sera compris (anti-Mélodique). Quant au rythme très fort de l'écriture, sa tension et son irrégularité tourmentée sont très différentes d'un tempérament Rythmique inné (19).

***

Nos considérations graphologiques ont mis en évidence plusieurs traits de la personnalité de Beethoven, rendu compte de sa puissance créatrice exceptionnelle et évoqué de quelles profondeurs vitales sourd son inspiration. L'observation des discordances multiples dans l'harmonie, l'étude des rythmes de l'écriture, les considérations typologiques et analytiques réfutent l'affirmation selon laquelle la graphologie ne saurait être appliquée à des personnalités si exceptionnelles.

Toutefois certains aspects importants du génie de Beethoven ne sont pas apparus au cours de cette étude. D'abord, nous n'avons guère constaté la présence de cette *pensée organisatrice* qui structura son inspiration bouillonnante en des formes parfaites de logique et de clarté, que citent en exemples les plus exigeants théoriciens de la composition musicale. Ensuite, l'autographe analysé a montré le dynamisme pulsionnel, l'angoisse et les contradictions tendues, mais non l'ascension vers la victoire sur soi-même, la *sérénité* et la joie, que Beethoven avait demandées à Dieu comme une grâce et dont témoignent certaines de ses dernières œuvres. Rien ne serait plus intéressant qu'une étude longitudinale de l'écriture de Beethoven, étude pour laquelle la loi d'évolution des tempéraments psycho-biologiques de Léone Bourdel et les observations de Jung sur la psychologie de la seconde moitié de la vie fourniraient sans doute d'utiles cadres de référence.

(19) Rappelons que les mots *rythme*, *Rythmique* équivalent sensiblement chez Léone Bourdel à *cadence métrique* chez Klages.

31. Franz SCHUBERT (1797-1828)

Nous étudierons l'écriture de Schubert sur l'autographe de la figure 31-1, reproduite de l'ouvrage *Die Handschrift der Künstler* de R. AMMANN (Huber, Berne) avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Cette écriture apparaît, dès le premier coup d'œil, marquée du sceau de l'époque romantique. A l'examen elle est :

Évoluée (quelques combinaisons), *harmonieuse* (malgré quelques exagérations), *homogène, légèrement désorganisée.*

Mouvementée, accélérée, spontanée, liée, inclinée, soulignée.

A grands mouvements étendus exagérés (majuscules amples, accents) suivis de *gladiolements, inachèvements par précipitation, finales retenues.*

Légère à pochée, retouchée.

Liaison *anguleuse à filiforme*, avec *quelques arcades.*

Barres de *t* : *basses*, avec *petits triangles.*

Signature : *très semblable au texte, saccadée* ; *paraphe compliqué* (mais clair à suivre).

L'œil du graphologue est d'emblée frappé par les inégalités de la pression, comme si la plume grattait le papier, traçant un trait tantôt léger tantôt boueux. C'est la marque, probablement, d'un état maladif (Schubert, atteint depuis 1823 d'une maladie à longue évolution, était ce que nous appelons aujourd'hui un surmené chronique.) Mais les inégalités des minuscules attestent que cet état a frappé une nature vulnérable, changeante, dont les nerfs vibrent à chaque instant de façon exagérée et douloureuse comme un instrument trop fragile.

Rapprochons ces observations des mouvements amples, des élancements gracieux (voir par exemple les jambages en vasque des mots *doch, noch* au post-scriptum), notons la belle organisation de la page, de plus en plus ample et ferme — et nous ne serons pas étonnés d'avoir affaire à un grand lyrique, dont la vaste imagination s'évade à la fois dans le rêve et dans l'enthousiasme.

Schubert nous apparaît dans son écriture avec sa charmante

FIG. 31-1. — Écriture de Schubert. Reproduite de R. AMMANN, *Die Handschrift der Künstler* (Huber, Berne), pl. 84, avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

spontanéité, sa confiance d'enfant candide. Le rythme caractéristique où les initiales agrandies sont suivies d'inachèvements nous montre son enthousiasme luttant contre un tempérament faible, et l'entraînant jusqu'à l'épuisement. Les majuscules surélevées, très amples par rapport au reste de l'écriture, témoignent non seulement de l'imagination mais aussi d'un moi social tourmenté (1).

(1) Schubert désirait conquérir la gloire en composant des opéras : il en composa six, plus trois Singspiele, en esquissa plusieurs autres, sans se décourager des échecs.

On entrevoit ainsi combien, dans la tendance filiforme de la zone moyenne (2), se conjuguent des causes d'anxiété variées.

La signature, très semblable au texte dont elle accentue toutes les caractéristiques, confirme l'honnêteté profonde. Le paraphe compliqué est probablement d'un type habituel dans la classe sociale modeste à laquelle appartenait Schubert. Son déroulement, clairement partagé en trois phases (quatre guirlandes caliciformes très étrécies, deux coups de fouet horizontaux, puis double guirlande descendante et point) nous paraît exprimer, lui aussi, surtout l'anxiété.

***

Les aperçus typologiques sont particulièrement féconds dans le cas de Schubert. Du point de vue des fonctions jungiennes il est un type *Intuition introverti*. C'est le type parfait du poète, absorbé par les images qui montent de son inconscient (exagérations, tendance au fil), peu soucieux de ses besoins matériels (fonction sensation inférieure) et désarmé dans la vie. Les biographes ont conté sa grande timidité, son ignorance des affaires, son imprévoyance en matière d'argent.

Les complexes sont nombreux dans cette écriture au rythme perturbé (exagérations, suspensions, retouches, saccades) : nervosité, anxiété, hypersensibilité, Moi faible.

Le complexe d'*infériorité* (surélévations avec une zone moyenne peu développée) est au premier plan : insécurité de l'intuitif inadapté aux prises avec la vie matérielle, disparité entre l'imagination et les possibilités pratiques, susceptibilité. Il s'y rattache une certaine fuite devant les difficultés de la vie (écriture accélérée, imprécise, tendance filiforme).

On peut suspecter des persistances orales dans certaines grandes boucles et dans les *t* barrés bas, chercher des perturbations de la pulsion sexuelle dans les jambages maigres ... Mais le rôle le plus important nous paraît joué par le narcissisme et l'Anima.

Le *narcissisme* existe chez tous les poètes. L'écriture de Schubert évoque quelque peu le narcissisme primaire du « puer æternus », lié à l'oralité, mais on y observe surtout le narcissisme secondaire, par lequel tout artiste, et particulièrement l'artiste introverti, se complait dans la résonance interne de ses réactions à la réalité concrète, et devient à lui-même son propre univers.

L'*Anima* s'exprime par les tracés amples et les élancements

(2) Les angles indiquent nervosisme et défensivité chez une nature schizoïde (voir ci-après) ; mais ce sont aussi une manifestation de graphie gothique, ce qui atténue leur signification.

nuancés de cette écriture, par son rythme où d'une zone moyenne petite et imprécise se détachent des mouvements étendus en courbes gracieuses. Il n'y a pas union entre le rêve et la réalité ; l'Anima de Schubert est une « Princesse lointaine » qui reste éloignée de la vie quotidienne, image de femme idéale qui supporte difficilement une rivale incarnée. L'autographe étudié est-il contemporain de son amour impossible pour Caroline Esterhazy ? La timidité de Schubert et sa solitude morale ont constitué la sauvegarde de son Anima.

***

Bien que nous insistions surtout sur les types jungiens et les tempéraments, il nous paraît indispensable de souligner par quelques mots l'importance de l'élément *schizoïde* dans la psychologie de Schubert (3).

Rappelons que le schizoïde est un homme qui vit dans son monde intérieur. Son comportement extérieur est généralement réservé, timide. S'il est sociable, il s'agit d'une sociabilité superficielle, l'observateur sent facilement qu'elle n'est qu'un voile ; le schizoïde clôt les volets de sa demeure intérieure comme pour éviter les stimulations et les heurts du monde, et se cantonner dans un milieu d'élection restreint. KRETSCHMER, s'appuyant sur les études de Bleuler relatives à l'autisme schizophrénique, a montré en de pénétrantes analyses (*loc. cit.*) que ce comportement du schizoïde est causé par son hypersensibilité qui le rend vulnérable aux moindres heurts du milieu extérieur, contre lequel il se protège.

Schubert possédait de nombreux traits schizoïdes, visibles dans son écriture aux signes d'émotivité, nervosité, timidité, susceptibilité, et au contraste entre une vie intérieure riche et un contact difficile. De fait nous savons qu'il possédait une sociabilité de surface mais ne s'ouvrait véritablement qu'avec un très petit nombre d'amis. Nous connaissons le contraste entre son existence remplie de peu d'événements et ce qu'on a appelé « la revanche de l'imagination », la richesse de sa vie intérieure : retraite au monde, don total à son Art — dédoublement typiquement schizoïde. La régularité avec laquelle toutes ses matinées étaient consacrées à son travail musical, le soin extrême qu'il apportait à mettre au point ses manuscrits sont aussi en rapport avec ce type.

L'étude des tempéraments n'est pas moins instructive. Le tempérament dominant est le nerveux (écriture accélérée, inégale, retouches, saccades, labilité). Viennent ensuite le *sanguin* (écriture mouvementée, exagérée, soulignée) puis le *lymphatique* (inachèvements, tendance filiforme). L'élément bilieux (pleins nourris, angles) est faible.

Le nerveux est ainsi le tempérament de base : réceptivité, hypersensibilité, activité exagérée mais fatigable. La formule dominante est l'association *nerveux-sanguin*, alliage relativement rare de contraires difficiles à harmoniser. Cette association a été étudiée par

(3) Les schizoïdes constituent une vaste famille qui comprend avec, toutes transitions, les schizothymes, sujets normaux, et les schizophrènes chez qui la tendance schizoïde aboutit à l'autisme morbide. Voir par exemple Réf. 52, p. 189-231.

H. Saint-Morand (Réf. 8, p. 95-96), dont les interprétations s'appliquent parfaitement ici : « élan spontané, vivacité, ambition ; enthousiasme et critique impulsive ; entrain et finesse ; besoin d'échange et solitude amère ; emballement et instabilité ; opinions subjectives. »

Pour les types planétaires la *Lune* vient en tête, et correspond parfaitement à l'homme peu agressif (trait inégal, barres de *t* basses), insaisissable et distrait (imprécisions), — derrière lequel s'abrite un poète à l'invention charmante, pleine de fantaisie, parfois isolé par son imagination rêveuse et inquiète de son entourage et des conventions (espacements entre les mots, inégalités, élancements gracieux, majuscules amples, accents exagérés). Schubert est, parmi les artistes du XIX[e] siècle, un des types Lune les plus accentués. Cela éclaire son caractère contemplatif et insouciant ; surtout, cela nous explique à quel point l'important dans sa vie n'était pas la réalité quotidienne mais son rêve de sentiment, d'amour, de bonté. Nous retrouvons le dédoublement du schizoïde, et voyons Schubert tourner le dos aux luttes de la vie pour s'abandonner au flot de sentiments et d'images de son intuition inspiratrice (4).

La plupart des autres types sont présents. *Saturne* (tracés maigres, angles) et *Mars* (inclinaison, angles — encore que ce soient des caractères de l'écriture gothique) nous révèlent le dévouement profond et total de Schubert à son œuvre. *Mercure* (écriture petite, accélérée, saccadée) indique sa finesse et son inquiétude. *Jupiter* (majuscules gonflées), enfin, montre sa vanité un peu naïve ; on sait que Schubert, au reste humble de caractère, était préoccupé de l'opinion et espéra conquérir la gloire en composant des opéras (cf. note 1 ; la persévérance de Schubert dans cette lutte est liée aux types Mars, Jupiter et Saturne).

On note enfin deux carences : Terre et Vénus. La déficience de la *Terre* est d'un type Intuition entièrement absorbé par ses rêves

(4) On connaît le récit, rapporté par Spaun, de la composition de la célèbre Ballade du *Roi des Aulnes* sous le coup d'une inspiration subite, bouleversante et impérieuse. « Un après-midi, j'allai avec Mayrhofer chez Schubert qui demeurait alors chez son père au Himmelpfortgrund. Nous le trouvâmes tout feu, tout flammes, lisant à haute voix dans un livre le *Roi des Aulnes*. Il marchait de long en large, le livre à la main, puis il s'assit tout à coup et, en un instant, la splendide ballade fut sur le papier. Schubert n'ayant pas de piano, nous courûmes au Konvikt, le soir même on y chanta le *Roi des Aulnes* qui reçut un accueil enthousiaste. Le vieux Ruziczka, vieil organiste de la Cour, le rejoua pour lui-même [...] et fut profondément ému » (cité d'après M. Schneider, *Franz Schubert*, Rowohlt-Verlag, Hamburg, 1958). Le processus psychologique qui vient d'être décrit se laisse exprimer en termes différents selon qu'on l'envisage sous l'aspect du type Lune, de l'intuition introvertie, de l'Anima : il s'agit, de toute manière, de la brusque irruption d'images fascinantes et contraignantes provenant de l'inconscient, sans doute de l'inconscient collectif.

et désarmé dans la vie quotidienne. Le manque de *Vénus* correspond à sa nature schizoïde, hypersensible mais dotée de peu de chaleur ; trop vulnérable pour être sociable, vivant dans l'exclusivité de quelques êtres choisis et maintenant loin de la réalité, dans l'Univers de ses rêves, l'image qu'il porte en lui de la femme idéale.

32. Frédéric CHOPIN (1810-1849)

Tout le monde a quelque notion de la personnalité de Chopin, et de sa musique. De celle-ci une tradition maintenant séculaire a retenu à l'usage du grand public des nocturnes et une étude à la mélodie mélancolique, des valses aux surnoms romantiques sur lesquelles s'acharnent tous pianistes amateurs, des polonaises enfin qui se détachent par leurs mâles accents. Chacun sait que, né en Pologne, Chopin passa la moitié de sa vie à Paris, où il fréquenta les salons de la haute Société de la Restauration et mourut phtisique ; plusieurs films ont fait connaître les orages qui traversèrent sa vie, notamment sa crise morale au moment du désastre de la révolution polonaise en 1831 ; enfin il est inévitable d'évoquer la liaison de Chopin avec George Sand et leur voyage à Majorque...

Que deviennent ces images d'Épinal après une étude de l'écriture du maître polonais ?

Nous étudierons, pour trouver les éléments d'une réponse, deux autographes de Chopin. Le premier (fig. 32-1) consiste en des notes personnelles sur le genre de maison que cherche Chopin à Paris en 1839 (époque de sa liaison avec George Sand) : document particulièrement spontané, écrit au fil de la plume comme le montre la présence de mots français dans le texte écrit en polonais (par exemple « Cuisine dosyć wielka », c'est-à-dire assez grande, et plus bas « cave i ogród », cave et jardin). Le second (fig. 32-2) est une lettre écrite à Nohant en 1843, adressée à Maurice Clésinger.

*
* *

Bien que ces deux documents présentent, graphologiquement parlant, de notables différences sur lesquelles il sera revenu, la stabilité de l'écriture est suffisante pour autoriser une étude commune.

FIG. 32-1. — Écriture de Chopin à vingt-neuf ans. Reproduite de la *Correspondance* de Chopin (Richard-Masse, 1954), t. III, avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Du point de vue des synthèses d'orientation l'écriture est *organisée* sans présenter encore de traces de désorganisation ; elle est *évoluée*, par sa sobriété et ses tracés personnels. Elle est *harmonieuse* et possède un *Formniveau élevé*.

Comme définition graphique nous proposons :

Simple, sobre, nette, liaison précise (*arcades-guirlandes*).

Inclinée, nuancée, tracés gracieux.

Basse, gladiolée, marge de gauche décroissante.

Le document de 1839 est *spontané, accéléré, inégal* (*de plus en plus mouvementé*) ; celui de 1843 est *ordonné*, plus *régulier*.

La signature est :

simple, semblable au texte ;

basse, descendante, fragmentée ;

soulignée d'un trait nourri, ferme, convexe.

Nous avons affaire à une personnalité supérieure par sa sensibilité et sa distinction.

La vitalité n'est pas très forte, comme l'attestent la petite dimension, les gladiolements, le fléchissement de la direction des lignes et de la signature, la marge de gauche décroissante. L'activité varie selon le domaine où elle s'exerce : primesautière en milieu intime (fig. 32-1), elle s'ordonne et se discipline dans la vie sociale (fig. 32-2). Mais les deux documents montrent de façon vivante l'incessante lutte de Chopin contre la faiblesse physique qui freine son activité, et sa persévérance véritablement héroïque : en 1839 l'écriture est gladiolée, la fin de chaque ligne plonge en « queue de renard » mais on voit d'une ligne à l'autre l'écriture se dilater ; en 1843, après la régularité quelque peu contrainte du texte, la signature se relâche, descendante et fragmentée : sur quoi le paraphe apporte une note d'affirmation courageuse — mais il finit par « chuter » lui aussi.

Le niveau intellectuel est bon : la clarté et l'harmonie témoignent de la qualité du jugement ; les tracés gracieux (*p, r, d, S*), du caractère personnel de l'intelligence : le scripteur est plus porté à créer qu'à assimiler des apports extérieurs (écriture systématisée, « fermée », nette, aux liaisons précises).

Le caractère est dominé par la sensibilité intense (écriture nuancée, inclinée), mais très intériorisée et portée à la dépression (écriture petite, « fermée » avec des étrécissements et des arcades) : dans ce milieu graphique on en déduit une grande délicatesse, avec de la discrétion et le respect des autres, et aussi une tendance à la mélancolie. L'écriture est plutôt basse mais elle ne manque pas, ici d'aisance et d'ampleur (fig. 32-1), là de fermeté et de soin (fig. 32-2) ; nous avons donc affaire à un être modeste mais non effacé : il y a dans ce graphisme de la dignité, voire une légère coquetterie. Sa clarté et sa sobriété constantes indiquent une grande honnêteté et du désintéressement. Enfin l'extrême soin de la lettre de 1843 nous montre en Chopin un travailleur appliqué, consciencieux jusqu'au scrupule.

***

L'étude des tempéraments complète et précise ce tableau. Leur hiérarchie s'établit facilement :

— *nerveux* d'abord (écriture nuancée, simplifiée, accélérée, inhibée),

— ensuite *lymphatique* (inachèvements, gladiolements) et *bilieux* (nette, précise, contenue),

— avec une certaine déficience de l'élément sanguin (manque de force vitale).

La composante nerveuse est chez Chopin très complète, en ce sens qu'elle unit les différentes modalités de cette variété particulièrement polymorphe de tempérament (1), ce qui est rare. Au sens

(1) Voir les références citées sous II-A dans la Bibliographie à la fin du volume.

de CARTON Chopin est à la fois un nerveux *cérébral* et un nerveux *sensitif*. De même nous trouvons chez lui les deux variétés du tempérament nerveux distinguées par A. LECERF : nerveux *excité* (« moteur qui tourne vite et s'use de même », hypersensibilité, imprudence, parfois instabilité) et surtout nerveux *déprimé* (fatigable « comme le frein qui agit trop souvent et trop longtemps », velléitaire et capricieux). Utilisant la notion de tempérament différencié développée par SAINT-MORAND, nous dirons que le tempérament nerveux de Chopin participe à la fois du nerveux froid (nerveux-lymphatique) et du nerveux sec (nerveux-bilieux), et oscille entre les deux. Le document de 1843 montre surtout le nerveux *froid* tranquille, pacifique, craintif, prédisposé aux dépressions ; celui de 1839, le nerveux *sec* (« élan qui ne peut soutenir ») : vif mais fatigable et instable, cultivé, spirituel et pénétrant, très « cérébralisé » par l'ordre que l'élément bilieux impose à la pensée.

***

De nouvelles nuances sont apportées par les types planétaires. Trois types dominent : Saturne, Lune et Vénus.

L'intensité de *Saturne* est frappante dans cette écriture petite et sobre, liée, nette avec (à la figure 32-2) des formes précises, une ordonnance condensée et des finales retenues. Nous y voyons :

a) sur le plan du caractère : l'homme de Devoir qui soutient son effort en profondeur derrière des apparences modestes, la patience persévérante, la fidélité aux principes, — mais aussi un défaut d'épanouissement générateur de pessimisme, des inhibitions par scrupule ;

b) sur le plan intellectuel : un esprit synthétique, au jugement lucide qui sait distinguer l'essentiel et éliminer le secondaire.

L'élément *lunaire*, partiellement masqué par la contrainte nerveuse-bilieuse dans le document de 1843, est indiqué par les espacements, l'écriture basse, les inachèvements, les signes d'imagination rêveuse : ampleur de certains *C*, jambages en poire (que SAINT-MORAND compare à des « boucles tuméfiées gonflées comme des algues dans l'eau » et interprète comme les signes d'une imagination rêveuse dans laquelle baigne la pensée et qui l'isole de l'entourage et des conventions : poète inspiré, musicalité : Réf. 8, p. 115).

Vénus résulte de l'ordonnance soignée, de l'inclinaison, de la relative importance de la zone moyenne. Cela exprime l'intense, quoique discrète, sensibilité aux êtres et un sens des devoirs sociaux qui entraîne un certain conformisme de façade, dans la distinction.

Cher ami, Dans l'Impromptu que vous avez
formé avec la Gazette du 9 Juillet, il y a
une interversion numérotée des pages, qui rend
ma musique incompréhensible. Loin d'avoir
le soin qu'apporte notre ami Moscheles à ses
ouvrages, — cette fois ci cependant je me crois obligé
pour vos abonnés de vous prier de faire mettre
un erratum dans votre prochain numéro
page 3. lisez page 5
page 5 lisez page 3.
Si vous êtes trop occupé ou trop paresseux pour
m'écrire, — répondez seulement par cet erratum
dans la gazette et cela voudra dire pour moi, que vous
et Madame Schlesinger et vos enfants vous portez tous
bien.
F. à vous Chopin
22 Juillet. Nohant

FIG. 32-2. — Écriture de Chopin à trente-trois ans (Bibliothèque Nationale, Paris).

Mercure n'est pas absent (rapidité légère de l'autographe de 1839) non plus que Soleil (formes gracieuses : souci de perfection, que Saturne rend sévère) ni même Mars (énergie bilieuse, inclinaison). En revanche on peut parler de véritable *carence* pour deux types : *Jupiter* (tout au plus indiqué dans les mots « Salle à manger ») et *Terre*. Cela exprime le manque d'affirmation dans le réel et de chaleur du cœur dans la Société, de cet être nostalgique (Lune) et blasé (Saturne).

***

Envisagé sous l'angle jungien, Chopin est un type *Intuition introverti*. Cela est évident sur le spécimen de 1839 où l'écriture sautillante, rythmée (au sens de Klages), inégale de dimension, inclinaison et continuité, légère, exprime le primat de l'intuition et le défaut relatif de la sensation. Cela résulte de l'étude des fonctions pour le spécimen de 1843.

Tous les autographes de Chopin présentent un bon équilibre entre la pensée (écriture ordonnée, claire, simplifiée) et le sentiment (inclinaison, zone médiane importante, tracés arrondis), qui est très introverti (écriture « fermée », arcades, étrécissements). Dans celui de 1843 la stabilité est régularisée par l'ordre de la pensée, et non par le poids de la sensation. Au total Chopin est un type Intuition introverti chez qui la fonction auxiliaire est plutôt le sentiment, mais la pensée est bien développée. Il existe donc un assez bon équilibre entre les fonctions.

Beaucoup de personnes, pensant surtout aux Nocturnes de Chopin et voyant en lui l'exilé mélancolique au cœur vulnérable, croient qu'il était un type Sentiment introverti. C'est une erreur, que rectifie (outre la graphologie) l'étude de la biographie et de l'œuvre musicale de Chopin. Pour nous limiter à cette dernière, on y trouve certes des morceaux « sentimentaux » où s'exprime une affectivité subtile et délicate, qui nous touche par la sincérité enthousiaste de ses élans ou par l'ineffable mélancolie qui la marque. Mais ce sentiment, très juvénile dans ses ardeurs, passif lors de ses blessures, n'a pas les qualités d'une fonction principale mûre et différenciée. La vraie force de Chopin, sa véritable grandeur se déploient dans ses morceaux « visionnaires » (Ballades, Polonaises, Fantaisie, Sonates, et quelques Études, Préludes, Impromptu, Nocturne) ; dans ces pages son inspiration est typiquement celle d'un grand intuitif (2). Prendre Chopin pour un type Sentiment, c'est l'affadir.

***

Il est difficile d'étudier la personnalité de Chopin sans mentionner deux notions importantes en psychopathologie : la psychasthénie et la schizoïdie.

La PSYCHASTHÉNIE, versant psychique de la neurasthénie, est une notion introduite par Pierre JANET (3). Ce mot désigne actuellement, dans le vocabulaire psychiatrique courant, un type de personnalité qui constitue le terrain électif de la névrose obsessionnelle. Les psychasthéniques sont des *scrupuleux* : ils possèdent des « manies » diverses (de la symétrie, de la propreté, de la perfection) ; ils sont irrésolus et fatigables. Leur adaptation sociale est difficile : timides et moroses, l'action concrète les inhibe. Subjectivement les psychasthéniques sont des émotifs qui ressentent vivement leur difficulté d'adaptation au réel sous la forme de doute d'eux-mêmes, de désarroi et d'un sentiment d'insuffisance, d'insécurité décrit par Janet sous le nom de « sentiment d'incomplétude ». Ils ruminent leurs préoccupations et se tournent volontiers vers l'introspection : vers le passé et le monde imaginaire. Fréquemment les psychasthéniques éprouvent un sentiment d'irréalité du monde extérieur, ou d'étrangeté de soi, qui peut aller, dans les cas accentués, jusqu'au syndrome de dépersonnalisation (4).

Les indices de psychasthénie sont indiscutables chez Chopin, et visibles notamment dans l'autographe de 1843 : doute de soi, scrupules avec un désir extrême de perfection ; émotivité, timidité et angoisse sociale ; irrésolution. Ajoutons pour compléter le tableau que Chopin était sujet à des appréhensions obsédantes, et qu'il amorça au moins une fois dans sa vie un syndrome de dépersonnalisation.

Nous avons brièvement rappelé sous 31, à propos de Schubert, comment les SCHIZOÏDES constituent une vaste classe tempéramentale caractérisée par une tendance à l'*autisme*, dont l'intensité va du symptôme morbide chez le malade mental (schizophrène) au simple trait de caractère chez le sujet normal (schizothyme). Le schizoïde vit dans son monde intérieur, se fermant à la réalité extérieure et ne laissant voir de lui-même qu'une façade qui masque sa personnalité profonde. Il apparaît réservé, sérieux, timide, susceptible. Mais la clef de sa vie psychique réside dans le fait que sa personnalité est, au moins par certaines zones, hypersensible et qu'il cherche à la protéger.

Ces tendances existent à un degré non pathologique chez Chopin. Il disait lui-même qu'il vivait « dans d'étranges espaces ». Son hypersensibilité a été notée par ses contemporains ; un grand nombre de ses réactions s'explique par le désir de mettre cette sensibilité à l'abri des heurts de la vie de tous les jours. C'est ainsi que Chopin était réservé et même froid avec la plupart des gens, se bornant à des contacts mondains superficiels et limitant sa confiance à un très petit nombre d'amis intimes ; il redoutait la foule des concerts, leur préférant l'atmosphère choisie des salons ; sa coquetterie de dandy, son raffinement aristocratique traduisent aussi un besoin de garder des distances. Et sa délicatesse couvre une crainte de heurter. Beaucoup de schizoïdes cherchent asile dans la nature, dans les livres, l'érudition ; le refuge de Chopin était son piano (5).

(2) Chopin est le type de l'*intuitif-esthète* qui se révèle à l'occasion *intuitif-prophète*. Mais, à l'inverse de son compatriote Adam Mickiewicz, le passage à l'*intuitif-moral* ne s'est pas réalisé chez lui, à cause sans doute de son faible degré d'activité (encore que l'appel de l'action trouve son écho dans plusieurs passages de sa musique, tels que la Polonaise en *fa* dièze, si pleine d'ambivalence).

(3) Dans *Les obsessions et la psychasthénie* (Alcan, 1903, t. I, p. 756), Janet définit la psychasthénie comme « une psycho-névrose dépressive caractérisée par la diminution des fonctions qui permettent d'agir sur la réalité et de percevoir le réel, par la substitution d'opérations mentales inférieures et exagérées sous forme de doutes, d'agitations et d'angoisses, et par des idées obsédantes qu'expriment les troubles précédents et qui présentent elles-mêmes les mêmes caractères ». Cette définition décrit les signes cliniques, mais présente aussi des éléments d'interprétation : Janet y introduit la *fonction du réel*, c'est-à-dire la notion de *tension psychologique*, amorçant ainsi une hiérarchie des fonctions, notion qui prendra tout son sens à partir des *Névroses* (1909) et exercera une forte influence sur la pensée de Jung (cf. section 19). La fonction du réel résume les fonctions supérieures, complexes et difficiles, c'est-à-dire exigeant une grande tension psychologique, qui permettent au sujet de s'adapter à la réalité. La psychasthénie est un trouble de cette fonction par défaut de tension psychologique, d'où résulte l'exercice exagéré des fonctions inférieures.

(4) Nous nous limitons à ce qui a été pratiquement retenu de la pensée de Janet. Celle-ci est en réalité plus complexe, et évolua au cours du développement de son œuvre. Les exemples initiaux de psychasthénie présentés par Janet sont en fait des observations de névroses obsessionnelles. Ultérieurement Janet élargira la cadre de ce syndrome psychique jusqu'à y faire entrer presque toutes les formes de maladies mentales : la psychasthénie apparaît, en somme, moins comme un syndrome particulier que comme un cadre général permettant d'envisager la pathologie mentale sous un angle psychologique. (Nous remercions M. Cl. PRÉVOST, à qui nous sommes redevable de ces précisions.)

(5) Citons quelques lignes d'une lettre écrite de Vienne : « Je ne peux rien faire de ce que je voudrais : il me faut m'habiller, me friser, me chausser. Dans les salons je semble calme, mais rentré chez moi je fulmine sur le piano. Sans intimité avec personne je dois me montrer aimable avec tout le monde. » Ce texte est contemporain de la composition du premier scherzo, en *si*.

Psychasthénie et schizoïdie apparaissent de façon typique dans un détail des souvenirs du poète polonais Cyprian Norwid, qui fréquentait Chopin à Paris (6) : « Depuis lors, je passai un bon moment sans revenir voir Chopin, mais je me tenais toujours au courant de sa santé et je savais que sa sœur était venue de Pologne. Enfin, je me présentai un jour. La servante, une Française, me dit qu'il dormait. J'étouffai mes pas, laissai une carte et sortis. A peine avais-je descendu quelques marches, que la servante me rappela, en me disant que son maître, apprenant qui c'était, me priait d'entrer : de fait, il ne dormait pas mais ne voulait recevoir personne. Je pénétrai donc dans la chambre à coucher voisine du salon... »

Dès lors la question se pose, comme devant tout schizoïde : que couvre ce masque ? quelle vie intérieure authentique se déroule derrière cette apparence fermée ? La réponse, Chopin l'a écrite dans sa musique (« mon tourment écrit »). Nous pouvons essayer de nous en faire une idée en analysant les complexes que recèle son écriture.

***

Envisagée sous l'angle analytique, l'écriture de Chopin est une écriture *Anima* avec un *complexe mère* et des persistances *orales* (écriture basse, courbes, douceur, type Intuition-Sentiment, signes de non-activité et de faiblesse). Les traits de caractère qui en résultent sont connus et s'appliquent trop évidemment à Chopin pour que nous insistions : Chopin resta toute sa vie très attaché à sa famille, notamment à sa mère et à sa sœur aînée, y compris pendant son exil parisien ; il n'a jamais fondé de foyer. Plusieurs biographes ont cherché à mettre en évidence sa passivité dans le domaine sentimental et donner à sa célèbre liaison avec George Sand la signification d'une recherche de protection maternelle. Tout un aspect de sa musique, notamment le sentiment de désespérance qui semble souvent lié à un impossible amour, paraît bien évoquer un complexe de sevrage (7).

Il faut citer, ensuite, un certain sentiment d'*infériorité* (écriture petite, basse, signature petite, finales inégales, quelques étrécissements), associé à de l'*angoisse* avec propension aux phobies ou obsessions (écriture « fermée », un peu tourmentée, arcades, marges décroissantes). Le rêve où Chopin se voyait mourir abandonné des siens dans un lit d'hôpital — rêve qui, écrit-il, le hanta longtemps — synthétise de façon très significative la nature de ses anxiétés et leur lien avec le faisceau de complexes qui vient d'être étudié (oralité, sevrage, mère).

Il y a lieu de noter, en terminant, une composante de *narcissisme* (écriture soignée, belles formes) qui correspond chez Chopin à un besoin d'être admiré. Anima et narcissisme donnent la coquetterie

(6) Ce passage est cité dans l'ouvrage d'E. Ganche, *Souffrances de Frédéric Chopin, essai de médecine et de psychologie* (Mercure de France, 1935), p. 181. Cet ouvrage insiste justement sur la psychasthénie et la schizoïdie de Chopin.

(7) L'oralité de Chopin a été étudiée par A. Michel dans *Psychanalyse de la musique* (P.U.F., 1951), p. 36-45.

du musicien qui participa tout jeune à des réunions mondaines et aima toujours, malgré la lucidité de son jugement, la griserie de ces atmosphères brillantes, superficielles, dont certaines de ses valses ont si bien dégagé la poésie. Rapprochons-en l'importance notable de la *Persona* (écriture soignée, ordonnée) qui correspond chez lui à un désir constant et délicat d'extrême correction vis-à-vis d'autrui, et renforce sa composante psychasthénique. Ce trait de caractère est signalé par les contemporains ; dans son œuvre musicale il contribua à rendre Chopin très sévère envers lui-même : on sait qu'il travaillait énormément à la mise au point de ses compositions, et en détruisit plusieurs, qu'il ne jugeait pas dignes de publication.

33. Franz LISZT (1811-1886)

La personnalité de Liszt s'oppose sur bien des points à celle de Chopin. Liszt est le Romantique chéri par les dieux. Sa carrière musicale est pleine d'éclat : virtuose précoce qui conquit Paris, pianiste génial qui inventa le récital moderne, musicien universel qui enseignait plusieurs instruments, Liszt perfectionna le poème symphonique, fut l'un des premiers à comprendre le génie de R. Wagner, qu'il protégea. Sa vie sentimentale fut agitée, sa liaison avec la comtesse d'Agoult est surtout célèbre. Liszt fut ordonné en 1865 ; il continua jusqu'à sa mort à voyager sans cesse, à mener une vie active et désintéressée.

***

L'écriture de Liszt exprime d'emblée la supériorité de cette puissante personnalité.

Dans l'autographe de la figure 33-1, datant de 1838, l'écriture est *combinée, harmonieuse*, de *Formniveau élevé, homogène*, de plus :

Rapide, simplifiée, aisée.

Mouvementée, très inégale de tous les genres, quelques retouches.

Semi-arrondie, inclinée, convexe.

Liée-groupée, espacée entre les mots.

Fig. 33-1. — Écriture de Liszt à vingt-six ans (Bibliothèque Nationale, Paris).

Les barres de *t*, presque constantes, sont très inégales de forme, dimension et hauteur. La signature est :

agrandie, inclinée, en relief ;

montante avec paraphe plongeant.

Avec les années l'écriture de Liszt évolua considérablement, surtout après soixante ans. A la figure 33-2 nous donnons un autographe datant de la fin de sa vie (1885). Les signes de désorganisation sont minimes. L'écriture est :

Anguleuse, claire, ferme, simple ;

Nourrie, en relief ; *quelques juxtapositions.*

Fig. 33-2. — Écriture de Liszt à soixante-quatorze ans (Bibliothèque Nationale, Paris).

L'autographe 33-1 unit avec harmonie l'élan et l'équilibre dans la sensibilité créatrice.

L'écriture spontanée, inclinée, rapide montre l'homme ouvert, franc, prêt à se dévouer. La générosité touche même à la prodigalité, comme l'indiquent les espacements importants et les lettres crénelées. Il y a une part d'exagération, de dissipation désordonnée, que trahissent l'allure montante et les « cheminées » (1) ; convexité et retouches témoignent du surmenage nerveux. Les fortes inégalités, la dynamogénie et le relief attestent la grande puissance dans l'expression des sentiments, et le brio de l'homme qui s'impose par son ascendant naturel.

(1) Terme introduit par B. Bernson pour désigner les traînées verticales que forment parfois des blancs appartenant à plusieurs lignes successives (par exemple à la figure 33-1 les blancs situés entre les mots « être bon », « de moi », « bien recevoir »). La signification des cheminées a été particulièrement étudiée par R. Trillat (Réf. 18, p. 37-41).

La signature accentue l'ardeur impulsive et montre à quel point Liszt était soucieux de sa gloire. Le paraphe pose des problèmes au graphologue. Il participe du coup de sabre et du geste fulgurant, mais sans angles vifs : « énergie nuancée de douceur » d'après MICHON (Réf. 13, p. 412) ; nous y verrions de plus un mouvement vers l'approfondissement.

L'écriture de Liszt âgé est admirable par son unité dans l'harmonie : elle le montre puissant, assagi, réfléchi.

***

Liszt est un type *Intuition extraverti* de Jung, avec une fonction secondaire sentiment et une pensée bien développée, toutes deux extraverties. Il y a donc bon équilibre entre les fonctions, mais forte prédominance de l'extraversion.

Ce type Intuition extraverti correspond bien aux aspects caractéristiques, et connus de tous, de la personnalité de Liszt. Nous ne pouvons mieux faire que citer JUNG (*Types psychologiques*, p. 362-363) : « L'Intuitif n'est jamais là où on peut trouver de valeurs réelles, uniformément reconnues, mais toujours là où il y a des possibilités. Il a un flair aigu pour ce qui est en germe et promet pour l'avenir. [...] Toujours à la recherche de nouvelles possibilités, les situations stables risquent de l'étouffer. » L'Intuitif extraverti sait découvrir les hommes d'avenir, « donner du courage à ses semblables ou leur insuffler de l'enthousiasme pour une nouvelle affaire ». Nous trouvons dans ces lignes le non-conformisme de Liszt, la perspicacité avec laquelle il sut découvrir le génie de Wagner et le dévouement qu'il apporta à le soutenir ; enfin son éparpillement bohème mais toujours enthousiaste, lié à l'infériorité de sa fonction sensation et à son champ de conscience large.

Comme Heine lui reprochait son instabilité intellectuelle, il lui fit cette réponse bien caractéristique d'un intuitif extraverti : « Vous m'accusez d'avoir un caractère mal assis, et pour preuve vous énumérez les nombreuses causes que j'ai, selon vous, embrassées avec ardeur, les écuries philosophiques où j'ai tour à tour choisi mon dada. Mais [...] ne sommes-nous pas tous mal assis entre un passé dont nous ne voulons plus et un avenir que nous ne connaissons pas encore ? »

***

L'examen des complexes, nombreux mais peu accentués, permet de nuancer l'étude de cette personnalité que le premier autographe montre équilibrée, mais encore labile.

Un *complexe d'infériorité*, compensé par l'extraversion et la création esthétique, produit une conscience aiguë de sa propre valeur et le besoin de se dépasser sur tous les plans. Un léger complexe de *fuite* correspond à un rythme d'activité exagéré, trépidant jusqu'à la fatigue nerveuse. Par résultante chez cet extraverti : désir d'être brillant, tentation de la facilité.

La *Persona* n'est pas absente : souci de séduire, préoccupation de sa gloire. Un certain *narcissisme* s'ajoute à un besoin (en soi très sain) d'être admiré.

L'*Anima* imprime à l'ensemble de l'écriture un cachet de sensibilité un peu féminine.

Des signes discrets d'*ambivalence* (arrêts brusques, perturbations du rythme spatial : « cheminées », petits changements dans la direction des mots) indiquent que Liszt jeune, extraverti et éparpillé, n'était pas complètement d'accord avec lui-même et sentait de l'incertitude quant à sa personnalité et son destin : cf. la lettre à Heine citée ci-dessus (2).

L'autographe de Liszt âgé montre ces difficultés résolues : Liszt a réussi à être lui-même, l'écriture permet d'assister à la magnifique unification d'une riche personnalité. Ce que l'extraversion pouvait avoir d'excessif est intégré dans le rayonnement d'une riche vie intérieure. L'ambivalence a disparu : l'écriture est remarquablement homogène et ferme. Plus du masque de la Persona, il y a unité entre les personnages intérieur et extérieur.

***

Le tempérament dominant est le *nerveux*, dont Liszt présente toutes les variétés : à la fois le nerveux cérébral (écriture simplifiée, liée, rapide), le nerveux sensitif (écriture inclinée, inégale) et le nerveux physique (écriture montante, lancements) de CARTON (Réf. 41, p. 31-32). C'est typiquement le Nerveux excité (sympathicotonique) de LECERF (Réf. 10, p. 102-104) (rapidité, combinaisons, inégalité, relief, dynamogénie, lignes montantes). Cela montre en Liszt l'homme hypersensible, qui dépense sans compter, jusqu'à l'imprudence.

Viennent ensuite, sensiblement à égalité, les éléments *sanguin* (écriture mouvementée, inégalités de pression et forme, dynamogénie) et *bilieux* (écriture nette, simplifiée, en relief, barres de *t*). L'élément lymphatique est beaucoup moins important.

(2) L'année même de l'autographe 33-1 Liszt écrivait : « L'heure du dévouement et de l'action virile ne viendra-t-elle point ? Suis-je condamné sans rémission à ce métier de baladin et d'amuseur de salon ? » Rappelons que nous avons suggéré comme interprétation du paraphe, un désir d'approfondissement. D'autres signatures de la même époque sont franchement plongeantes (anxiété de l'avenir).

La personnalité s'explique le mieux, pensons-nous, si on présente Liszt comme un nerveux-sanguin qu'équilibre un bilieux suffisamment fort. L'alliage *nerveux-sanguin*, relativement rare, est un mélange de contraires, il correspond à une dualité qui engendre le plus souvent l'inharmonie. Ce n'est pas ici le cas, grâce au *bilieux* puissant qui rend efficient l'élan impulsif du nerveux uni à l'emballement du sanguin. Nous avons affaire au « nerveux-sanguin harmonique » pour lequel SAINT-MORAND indique (Réf. 8, p. 96) les traits de caractère suivants : « élan spontané allié à la perspicacité, enthousiasme chaleureux et sens critique, sociabilité, entrain et finesse, imagination riche. »

Nous avons déjà rencontré cet alliage nerveux-sanguin chez Beethoven (avec un élément bilieux presque aussi fort) et chez Schubert (le lymphatique étant cette fois plus important que le bilieux). Cette association de deux tempéraments opposés est, de fait, bien conforme au génie de la musique romantique : sensibilité réceptive, nuances affectives par l'élément nerveux, intensité parfois enflée de l'extériorisation par l'élément sanguin (3).

Chez Liszt âgé le bilieux est tout à fait dominant. C'est un « bilieux chaud », aux vues amples, à l'énergie à la fois audacieuse et maîtrisée.

***

Les trois types planétaires dominants sont Soleil, Mars et Mercure.

Soleil se voit à l'écriture très aérée (vues d'ensemble), élégante (raffinement esthétique), surélevée (ambitions, vues amples), groupée (jugement nuancé). *Mars* (écriture lancée, mouvementée, inclinée) apporte une ardeur passionnée dans ce qu'il entreprend, un dynamisme conquérant non dénué d'impulsivité et de turbulence : nous voyons mal Liszt stagner dans une vie monotone. *Mercure* enfin (écriture rapide, nuancée, groupée, quelques finales sèches et pointues) donne la diversité des dons, l'esprit critique et un certain danger de la facilité.

On note une *carence* de *Terre* et de *Saturne* : manque de goût pour la vie quotidienne régulière, primauté des qualités de brio sur l'approfondissement.

Si on étudie alors l'autographe de Liszt âgé, on constate que le dosage s'est modifié : nous avons affaire à une écriture *Mars-Soleil*. Les croix fréquentes sont-elles un « dessin inconscient » lié

(3) Rapprochons cette remarque du fait que le goût pour la musique romantique serait associé à un facteur *p* (paranoïde) chargé au test de Szondi, comme nous l'avons signalé sous 30.

à la vocation religieuse tardive de Liszt ? C'est possible, elles constituent en tout cas un geste-type Mars-Soleil qui résume la solidité, l'idéalisme et l'approfondissement d'une personnalité accomplie. L'élément mercurien a presque disparu ; en récompense, l'âge a apporté l'élément *Saturne* jadis déficient.

La seule carence permanente est *Terre* ; les jambages, en particulier, montrent combien Liszt resta toujours un homme de mouvement, aux occupations multiples, un ennemi de la sédentarité, comme ces Tziganes qu'il aimait depuis son enfance et dont ses rhapsodies expriment si bien le panache et l'indépendance.

34. Richard WAGNER (1813-1883)

L'écriture de Wagner est fréquemment citée dans les livres de graphologie. Nous l'étudierons sur le spécimen cité dans le livre de L. KLAGES (1) et reproduit à la figure 34-1 : autographe daté de 1865, c'est-à-dire un an après que Wagner eut obtenu la protection de Louis II de Bavière.

L'écriture est *assez combinée*, *assez harmonieuse* (on note des exagérations de pression et surtout de dimension), de *Formniveau élevé* (sans être très élevé), *homogène*. Ses principales caractéristiques sont :

Liée, rapide, dynamogéniée, dégagée, ondulée.

A mouvements étendus avec gonflements, majuscules surélevées, enchevêtrements.

Inégale de pression (relief, déviation de pression, renflements), dimension, direction et vitesse.

La signature est :

agrandie (avec le prénom plus grand que le nom),

exagérée, surélevée, gonflée,

hyperliée, combinée, mouvementée, très inégale, en lasso.

L'interprétation par la graphologie classique est relativement facile. L'écriture de Wagner est souvent présentée comme l'écri-

(1) *Handschrift und Charakter*, [21]1965 (p. XXIII) et *Sämtliche Werke*, Band 7, 1967 (H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn). Cet autographe a été étudié du point de vue des rythmes par R. WIESER (« Raidissement et rythme de base », *La graphologie*, n° 102, p. 10-14, 1966, trad. C. de BOSE).

Fig. 34-1. — Écriture de Wagner à cinquante-deux ans. Reproduit de L. Klages, *Handschrift und Charakter* (pl. XXIII) et *Sämtliche Werke* (Bd. 7) (H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn), avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

ture-type de l'homme de génie à cause de sa rapidité et de ses formes mouvementées, liées, combinées. Le débutant en graphologie a là le bel exemple d'un graphisme qui participe à la fois de l'écriture à grands mouvements harmonieux et rapides, du genre

Forme (2) (imagination créatrice), et de l'écriture surélevée (orgueil, susceptibilité). Les enchevêtrements qui en résultent lui montrent comment l'imagination prédomine sur la logique, comment l'orgueil altère l'objectivité du jugement. Les tracés gonflés sont à rapprocher des surélévations (sentiment de sa propre importance) et, à un moindre degré, des renflements (sensualité).

Le caractère de Wagner apparaît de façon transparente dans les mouvements de son écriture. L'allure dégagée indique bien son horreur des contraintes et des formes fixées — c'est le sujet même des *Maîtres Chanteurs*. Les lancements initiaux et finals, l'inclinaison de l'écriture dénotent sa vitalité et son ardeur de Passionné, pouvant aller jusqu'à l'agressivité (massues, finales élancées). Relief nourri et hyperliaisons témoignent d'une volonté obstinée. L'écriture rapide, combinée, ondulée montre que Wagner était capable d'une grande souplesse pratique pour aboutir à faire triompher son idéal. On en déduit par résultante une remarquable efficacité dans la conduite de ses affaires, que confirment les lassos et les chiffres (3) aisés, spasmodiques.

Au graphologue plus avancé nous proposons cette écriture comme une illustration de l'espèce *ondulée*, que nous avons décrite sous 11. La rapidité diminue la hauteur des lettres *m*, *n*, *u* et les étale quelque peu. Le résultat est une liaison intermédiaire entre la guirlande et le fil, mais tendue et en relief. Il y a une légère labilité, mais la précision reste suffisante (sur d'autres autographes la zone moyenne est même précise).

Enfin, le graphologue attentif aux blancs et à leur rythme de répartition admirera la mise en page de l'exemple cité à la figure 34-1 (il est loin d'être unique) pour la maîtrise de l'espace qui s'y inscrit : l'écriture s'amplifie progressivement, avec une aisance harmonieuse, en un magnifique crescendo d'ensemble. Cela nous fait invinciblement penser à l'art de répartition des masses orchestrales et à la perfection sûre avec laquelle les œuvres de Wagner s'acheminent vers leurs prestigieux finales.

***

A cette esquisse déjà assez approfondie obtenue par les moyens de la graphologie classique, qu'ajoute l'étude typologique ?

Le tempérament dominant est ici évidemment le *sanguin* (écriture mouvementée, inégale de pression et forme, étalée, dynamo-

(2) Par opposition aux grands mouvements inharmonieux, du genre Dimension (cf. Réf. 5, p. 445).

(3) Voir L. Kroeber-Keneth, « Graphologie der Zahlenschreibung », *Graphologische Schriftenreihe*, 1963 (1), p. 9-20.

géniée, lancée, grands mouvements étendus, exagérations). Il correspond à une bonne vitalité mise au service d'une grande intensité dans les désirs. C'est le tempérament des gens entreprenants et impatients. Le sanguin souvent est vaniteux, susceptible et jaloux, il se considère comme « né premier rôle ». Tous ces traits de caractère appartiennent à Wagner avec une évidence qui nous dispense d'insister.

Au sanguin s'adjoignent, presque sur le même rang, le *bilieux* (rapidité, netteté, relief), le *nerveux* (rapidité, inégalité), et ensuite le lymphatique (ondulée, hyperliée). Nous avons ainsi chez Wagner :

1° un *sanguin-bilieux* (« sanguin chaud »), grand actif, véritable chef — on connaît le talent de Wagner comme chef d'orchestre —, homme efficace aux vastes ambitions ;

2° un *sanguin-nerveux* à l'imagination riche, mais intransigeant et subjectif (« injuste de bonne foi », selon l'expression de J. RIVÈRE) ;

3° un élément *sanguin-lymphatique* : une certaine adresse et aisance dans la conduite des affaires de la vie.

C'est un ensemble d'alliages extrêmement riche, où la réceptivité, l'imagination et la facilité d'expression des tempéraments nerveux et lymphatique nourrissent l'allant passionné du sanguin et du bilieux.

* * *

Du point de vue des types planétaires *Jupiter* vient naturellement en tête : activité remuante, confiance en soi, brio dans l'extériorisation de ses dons, désir d'être apprécié et d'exercer de l'influence, chaleur du sentiment. Le besoin de place ne va pas sans une certaine tendance à l'accaparement (étalement, lassos). Ce Jupiter est très proche de *Soleil* (écriture surélevée) ; ce n'est pas un Soleil noble, mais plutôt l'ambition de s'imposer, avec une note d'intransigeance.

Au second plan viennent la Lune (ondulations « aquatiques ») et Mars (écriture inclinée, surélevée, spasmodique). *Lune* apporte la fantaisie de l'imagination et l'inspiration par les images éternelles de l'inconscient : nous aurons à revenir tout à l'heure sur ce point. *Mars*, proche de Soleil, apporte la combativité et un certain autoritarisme.

La seule véritable *carence* est *Vénus* : manque de tact (cf. note 5 ci-après). La Terre est peu représentée, mais sans être absente (jambages longs, nombreuses formes banales).

* * *

Wagner est un type *Sentiment* de Jung, comme Beethoven. On note chez lui des moments d'introversion et d'extraversion, mais dans l'ensemble l'*extraversion* prédomine. Wagner extériorise directement son affectivité et, au lieu de prendre le tourment sur lui, accuse autrui.

La fonction auxiliaire est l'*intuition.* La pensée constitue la fonction inférieure : si forte soit-elle, elle n'est pas par elle-même créatrice, mais contribue plutôt à mettre en forme l'expression du sentiment.

Cette hiérarchie des fonctions n'étonnera pas. Wagner fut un créateur génial par le sentiment et l'intuition où se nourrit l'inspiration de sa musique ; la pensée organisatrice y est leur servante admirable, mais subordonnée. Lorsque Wagner voulut jouer au théoricien, il le fit avec une agressivité qui, loin de servir la diffusion de ses idées, lui valut de nombreuses inimitiés : ce caractère critique, mal adapté, de la fonction pensée inférieure est habituel chez les types Sentiment accentués (4). Il est remarquable que les Français qui aiment peu Wagner citent régulièrement à l'appui de leur antipathie ses théories politiques, c'est-à-dire le produit de sa fonction inférieure ; les Allemands en sont très étonnés, car ils ignorent presque tous que Wagner ait eu des idées et de l'influence en cette matière : pour eux c'est un musicien de génie et rien d'autre, ils ne connaissent de lui que ses fonctions principale et auxiliaire.

* * *

L'étude des complexes permet de pénétrer profondément la personnalité de Wagner. Ils sont nombreux, mais aboutissent à un ensemble riche et créateur.

Le complexe d'*infériorité* est le plus visible (écriture surélevée, zone moyenne petite) ; il est surtout surcompensé : orgueil, désir de supériorité, mesquinerie dans la vie courante, ressentiment.

Un complexe *anal* avec ses corollaires : domination, refus quasi-obsessionnel de s'adapter, préoccupations d'argent (5), est visible

(4) Lorsqu'un tel type Sentiment, peu conscient de la véritable hiérarchie de ses fonctions, cherche à s'adapter par sa fonction pensée, il prétend juger « logiquement » — en réalité il juge de la façon la plus subjective, mais en tenant très fort à ses « raisons ». C'est ce que Jung appelle spirituellement « l'amour malheureux pour la pensée ».

(5) On sait que Liszt, ami et protecteur de Wagner, se dépensait sans compter pour monter ses opéras à Weimar et l'aidait financièrement de façon directe. Wagner dut manquer de tact dans ses demandes d'argent, si on en juge par une lettre où Liszt fut amené à lui écrire : « Comme la *Symphonie* et la *Messe* ne peu-

aux hyperliaisons, élancements, enchevêtrements, à la pression noire surtout accentuée aux chiffres — fait constant dans tous les autographes de Wagner que nous avons vus (3). Le livret de l'*Or du Rhin* évoque immédiatement ce syndrome pour tout musicien familier avec la psychanalyse (thème de la régression anale avec description explicite du syndrome de cette zone).

Le *narcissisme* est important (écriture gonflée, ovalisée, surélevée, lassos) : on sait combien Wagner, conscient de son génie, jugeait les hommes selon la façon dont ils l'appréciaient, et se montrait indifférent à tout ce qui ne touchait pas ses préoccupations (6).

Les complexes *sexuels* (spasmes, jambages importants et inégaux) expriment une sensualité importante, imparfaitement satisfaite (7). Mais elle est en grande partie sublimée vers les régions de l'imagination créatrice (il est notable, comme l'ont remarqué plusieurs graphologues, que la plupart des spasmes se trouvent dans la zone supérieure) : problème évoqué notamment dans *Tannhäuser* et *Parsifal*. L'*Anima* est visible à certaines formes amples et belles, à certaines imprécisions : elle confère une note de sensibilité romantique, mais est loin de jouer chez Wagner le rôle de premier plan qu'elle joue chez Beethoven ou Chopin.

Il convient de noter, enfin, un complexe de *fuite* (hyperliaisons, rapidité, zone moyenne petite et ondulée). Dans ce milieu structuré où l'anxiété n'est pas au premier plan, cela traduit la situation de l'homme poussé par des forces qui le dépassent : c'est une fuite dans le travail, dans la rêverie : en un mot, dans d'autres sphères dont son œuvre musicale apporte le reflet. Ne peut-on y voir l'inspiration par les images archétypiques de l'inconscient collectif, présentes dans plusieurs œuvres de Wagner où la musique unie à la poésie en présente une expression symbolique ?

L'étude des complexes nous conduit ainsi à toute une caractérologie du Maître de Bayreuth. L'homme était orgueilleux et dominateur, subjectif dans ses jugements, mesquin et fermé à tout ce qui ne touchait pas ses chères ambitions : en somme, bien peu capable de don de lui-même. Il faut le dire, la personnalité ainsi décrite attire peu ; Wagner devait être, pour ses contemporains, difficile à aimer.

vent remplacer de bonnes valeurs en banque, il devient inutile que je te les envoie. Non moins superflues désormais seront tes dépêches urgentes et tes blessantes lettres. »

(6) Un soir de 1852 où il lisait le poème de la *Tétralogie* chez ses amis zurichois Wille, la maîtresse de maison quitta un moment le salon pour se rendre au chevet d'un de ses enfants : quand elle rentra, Wagner s'interrompit et l'injuria !

(7) Sur les problèmes sexuels de Wagner voir l'étude d'A. MICHEL « Les guerres péniques chez Wagner » in *Psychanalyse de la musique* (P.U.F., 1951), p. 66-86. La même question est abordée, sous un angle un peu différent, par C. G. JUNG dans *Les métamorphoses de l'âme et ses symboles* (Georg, Genève 1956), p. 594-604.

Or les complexes révèlent un deuxième visage : la sublimation des pulsions chez un homme qu'emporte vers d'autres régions un courant qui le dépasse. Ce contact intime, fécondant avec les forces élémentaires est exprimé avec une particulière clarté dans le songe où Wagner, à l'âge de quarante ans, conçut le prélude de l'*Or du Rhin*, rêvant qu'il était plongé dans un élément liquide dont le flottement était le motif même de son prélude (8). Et le miracle, exprimé par l'harmonie de l'écriture et spécialement de l'ordonnance en crescendo, est que ces forces dépassent Wagner sans le déborder.

La physionomie du musicien prend alors un autre aspect. Comment reprocher au porteur de tels messages d'en être possédé au point de se montrer dur avec ceux qu'il croit incapables de comprendre ? Bien plus, dans notre monde plein de mesquineries, où les petits amours-propres engendrent de vastes cabales et où tout est soumis à l'implacable loi de l'argent, croit-on que Wagner aurait réalisé son œuvre musicale et créé le théâtre de Bayreuth s'il n'avait pas été capable de se défendre à armes égales contre ses dépréciateurs, hommes bien souvent médiocres aux idées arrêtées ? Si Wagner n'eût été un volontaire, avide d'ascendant et doué pour l'organisation, adapté aux luttes de la vie, son message fût resté la rêverie d'un aigri inconnu et eût été perdu pour nous.

Nous conclurons en citant les lignes suivantes, écrites à propos de l'artiste : « Partant de l'univers de la conscience du moi, et par son intermédiaire, il est capable de prolonger ses aventures jusque dans le monde du mythe et de la magie. Solidement attaché, tel Ulysse, au mât de la réalité, il peut prêter l'oreille aux voix des sirènes et incorporer leur musique dans ses chants. C'est pour cela que, de tout temps, les poètes ont été rangés parmi les sages des nations.

(8) « Je tombai seulement dans une sorte de somnolence pendant laquelle il me sembla que soudain j'enfonçais dans un rapide courant d'eau. Le bruissement de cette eau prit bientôt un caractère musical : c'était l'accord de *mi* bémol majeur retentissant et flottant en arpèges ininterrompus ; puis ces arpèges se changèrent en une figure mélodique d'un mouvement toujours plus rapide, mais jamais le pur accord de *mi* bémol majeur ne se modifia et sa persistance semblait donner une signification profonde à l'élément liquide dans lequel je plongeais. Soudain, j'eus la sensation que les ondes se refermaient en cascades sur moi et, épouvanté, je me réveillai en sursaut. Je reconnus immédiatement que le motif du prélude de *l'Or du Rhin* venait de se révéler tel que je le portais en moi sans être parvenu encore à lui donner une forme. En même temps, je compris la singularité de ma nature : c'est en moi-même que je devais chercher la source de vie et non au dehors » (R. WAGNER, *Ma vie*, Plon, t. III, p. 83). Ce songe, à condition qu'on lise attentivement les pages (78-84) qui précèdent et suivent son récit — elles contiennent plusieurs notations psychosomatiques —, est facile à interpréter. Pour la typologie planétaire, il exprime le contact intime du type Lune avec l'élément Eau, source d'inspiration. Sous l'angle freudien il s'agit d'une régression prénatale au sein de l'élément amniotique, avec l'angoisse qui accompagne, chez certains sujets, les rêves ou les fantasmes de retour au corps maternel. Du point de vue jungien nous avons affaire à un « grand rêve » contenant des éléments archétypiques et décisif pour l'orientation ultérieure de la vie.

Ils sont les « voyants », en ce sens qu'ils perçoivent les « correspondances » de l'univers. Tandis qu'on peut dire d'un enfant qu'il mène une existence centrée autour d'un pôle unique, celui de l'inconscient collectif, la vie d'un artiste est en quelque sorte bipolaire ; en pleine possession de son moi, il descend dans le monde souterrain des images collectives, et, grâce à sa personnalité singulière, révèle à ses auditeurs saisis le trésor des profondeurs dont il fut le témoin » (9). Ce texte nous paraît convenir particulièrement à Wagner, éclairer les sources de son inspiration et aussi les rapports qui existent entre l'homme, avec ses limitations et ses petitesses, et l'universalité de son message.

(9) G. Adler, *Essais sur la théorie et la pratique de l'analyse jungienne* (Georg, Genève, 1957), p. 133.

BIBLIOGRAPHIE

I. — RÉFÉRENCES DE GRAPHOLOGIE GÉNÉRALE

A) Ouvrages en langue française.

1. G. Beauchataud, *Apprenons la graphologie, cours pratique en 15 leçons* (Oliven, 1959, 266 p.).
2. Dr P. Carton, *Le diagnostic de la mentalité par l'écriture* (chez l'auteur, ^{2}1942, 262 p.).
3. J. Crépieux-Jamin, *L'écriture et le caractère* (P.U.F., ^{15}1960, 441 p.).
4. J. Crépieux-Jamin, *Les éléments de l'écriture des canailles* (Flammarion, 1923, 327 p.).
5. J. Crépieux-Jamin, *ABC de la graphologie* (P.U.F., ^{3}1960, 667 p.).
6. W. Hegar, *Graphologie par le trait, introduction à l'analyse des éléments de l'écriture* (Vigot, 1938, 160 p.).
7. E. Koechlin (H. Saint-Morand), *Les bases de l'analyse de l'écriture* (Vigot, ^{3}1950, 175 p.).
8. E. Koechlin (H. Saint-Morand), *L'art et la technique graphologiques* (chez l'auteur, 1952, 213 p.).
9. A. Lecerf, *Cours pratique de graphologie, lettres à Graphita* (Dangles, ^{3}1968, 210 p.).
10. A. Lecerf, *Cours supérieur de graphologie* (Dangles, 1947, 254 p.).
11. G. Magnat, *Poésie de l'écriture* (Sack, Genève, 1944, 108 p.).
12. G. Magnat, *Une suite à Poésie de l'écriture* (Sack, Genève, 1963, 113 p.).
13. H. Michon, *Système de graphologie* (Payot, ^{2}1944, 431 p.).
14. H. Michon, *Méthode pratique de graphologie* (Payot, ^{2}1949, 157 p.).
15. J. Rivère, *Le monde de l'écriture* (Gonon, 1958, 294 p.).
16. C. Streletski, *Précis de graphologie pratique* (Vigot, 1950, 373 p.).
17. A. Teillard, *L'âme et l'écriture* (Éditions traditionnelles, ^{3}1966, 288 p.).
18. R. Trillat, *Méthode de graphologie pratique* (Vigot, ^{2}1947, 205 p.).

B) Ouvrages traduits.

19. L. Klages, *Expression du caractère dans l'écriture, technique de la graphologie* (Delachaux et Niestlé, ^{2}1953, 277 p., traduit de l'allemand).
20. L. Klages, *Graphologie* (Stock, 1943, 124 p., traduit de l'allemand).
21. M. Pulver, *Le symbolisme de l'écriture* (Stock, 1953, 316 p., traduit de l'allemand).
22. A. Vels, *L'écriture, reflet de la personnalité* (Mont-Blanc, Genève, 1966, 407 p., traduit de l'espagnol).
23. F. Victor, *L'écriture, projection de la personnalité* (Payot, 1956, 184 p., traduit de l'anglais).

C) Ouvrages en langue allemande.

24. B. von Cossel (réd.), *Graphologisches Studienbuch* (Dipa-Verlag, Francfort, 1966, 338 p.).
25. R. Heiss, *Die Deutung der Handschrift* (Claassen, Hambourg, ^{3}1966, 284 p.).
26. H. Knobloch, *Graphologisches Archiv* (Baumüller, Vienne et Stuttgart, 1958, 156 p.)

27. E. Korff, *Handschriftkunde und Charaktererkenntnis, Lehrgang der praktischen Graphologie* (Siemens-Verlag, Bad Homburg, 1936, 392 p.).
28. W. Müller et A. Enskat, *Graphologische Diagnostik ; ihre Grundlagen, Möglichkeiten und Grenzen* (Huber, Berne et Stuttgart, 1961, 304 p.).
29. H. Pfanne, *Lehrbuch der Graphologie, Psychodiagnostik auf Grund graphischer Komplexe* (De Gruyter, Berlin, 1961, 516 p.)
30. R. Pophal, *Die Handschrift als Gehirnschrift : die Graphologie im Lichte des Schichtgedankens* (Greifenverlag, Rudolstadt, 1949, 295 p.)
31. R. Pophal. *Das Strichbild. Zum Form- und Stoffproblem in der Psychologie der Handschrift* (Georg Thieme, Stuttgart, 1950, 60 p.)
32. M. Pulver, *Trieb und Verbrechen in der Handschrift* (Orell Füssli, Zurich, ^{5}1948, 238 p.).
33. M. Pulver, *Intelligenz im Schriftausdruck* (Orell Füssli, Zurich, 1949, 218 p.).
34. A. Teillard, *Handschriftendeutung auf tiefenpsychologischer Grundlage* (Francke, Berne et Munich, ^{2}1963, 329 p.).
35. R. Wieser, *Mensch und Leistung in der Handschrift. Aus der Praxis der Betriebsgraphologie* (Reinhard, Munich et Bâle, 1960, 373 p.).
36. B. Wittlich, *Angewandte Graphologie* (De Gruyter, Berlin, ^{2}1951, 313 p.).

D) Ouvrages en langue anglaise.

37. R. Holder, *You can Analyze Handwriting* (Wilshire, Hollywood, ^{2}1966, 207 p.)
38. K. Roman, *Handwriting, a Key to Personality* (Routledge et Kegan Paul, Londres, 1961, 516 p.).
39. R. Saudek, *The Psychology of Handwriting* (Allen and Unwin, Londres, 1954, 288 p.).
40. U. Sonnemann, *Handwriting Analysis as a Psychodiagnostic Tool* (Grune and Stratton, New York, 1953, 276 p.) .

II. — RÉFÉRENCES SUR LES TYPOLOGIES

(Pour les typologies classiques dans les milieux graphologiques français — Jung, Le Senne, etc. — nous n'indiquons que les travaux d'application à l'écriture.)

A) Tempéraments d'Hippocrate-Galien.

41. Dr P. Carton, *Diagnostic et conduite des tempéraments : la connaissance synthétique de l'homme* (Le François, ^{3}1951, 194 p.), p. 71-100.
42. M. Munzinger, « Le symbolisme des formes et l'écriture », *La graphologie*, n° 98, p. 5-16, 1965.
42 *a*. A. Lecerf, Réf. 10, p. 101-113.
42 *b*. E. Koechlin (H. Saint-Morand), Réf. 8, pp. 66-96.

Sur le tempérament nerveux :

43. Dr R. Monpin, « Les écritures des nerveux », *La graphologie*, n° 14, p. 3-9, 1938.
44. M. Delamain, « L'écriture des nerveux d'Adler », *La graphologie*, n° 56, p. 10-12, 1954, et n° 63, p. 15-19, 1956.

B) Types dits planétaires.

45. E. Koechlin (H. Saint-Morand), *Typologie planétaire : les complémentaires* (chez l'auteur, 1964, 90 p.).
45 *a*. E. Koechlin (H. Saint-Morand), Réf. 8, p. 97-152.
46. E. Koechlin (H. Saint-Morand), « Comportements positifs et négatifs des types dits planétaires », *La graphologie*, n° 86, p. 3-10, 1962.

C) Types de Jung.

47. A. Teillard, *Les quatre fonctions psychologiques principales et leur expression dans l'écriture* (chez l'auteur, 1967, 78 p.)
47 *a*. A. Teillard, Réf. 17, p. 75-113 et Réf. 34, p. 65-124.

D) Caractères de Le Senne.

48. E. Caille, *Écritures et caractères* (P.U.F., 1957, 284 p.).
48 *a*. J. Rivère, Réf. 15, p. 214-237.
49. E. Caille, « Correspondances graphologiques de la caractérologie néerlando-française », *La graphologie*, n° 42, p. 3-13, n° 43, p. 5-13 et n° 44, p. 3-11, 1951.
50. A. Vosesec, « Graphologie-caractérologie », *La graphologie*, Supplément n° 1, 1953.
50 *a*. G. Beauchataud, Réf. 1, p. 216-226.
50 *b*. A. Vels, Réf. 22, p. 329-334.

E) Vecteurs szondiens.

51. R. Le Noble, « Le test de Szondi et la graphologie », *Connaissance de l'homme*, n° 17, p. 63-75, 1956.

F) Constitutions de Kretschmer.

52. E. Kretschmer, *Körperbau und Charakter, Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten* (Springer, Berlin, ^{23}1967, 484 p.)
53. R. Ellinger, « Temperament, Konstitution und Schriftbild », *Graphologische Schriftenreihe*, 1964(5), p. 137-151.

G) Groupes sanguins.

54. Dr K. Fritz Schaer, *Konstitution, Blutgruppe und Charakter* (Rascher, Zurich, 1941, 109 p.)
55. Léone Bourdel, *Groupes sanguins et tempéraments* (Maloine, 1960, 193 p.),
56. Léone Bourdel, *Les tempéraments psychobiologiques* (Maloine, 1961, 208 p.), notamment p. 84-206.

H) Trilogie de Stocker.

57. A. Stocker, *L'homme, son vrai visage et ses masques* (Vitte, 1954, 237 p.).
57 *a*. J. Rivère, Réf. 15, p. 257-260.

I) Types éthiques de Spranger.

58. E. Spranger, *Lebensformen, geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit* (Niemeyer, Tübingen, ^{9}1966, 450 p.)
58 *a*. R. Pophal, Réf. 29, p. 217-241.
58 *b*. W. Müller et A. Enskat, Réf. 27, p. 220-222.
58 *c*. H. Pfanne, Réf. 28, p. 254-257.

INDEX ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS CITÉS

Les noms des auteurs de travaux de graphologie proprement dite sont composés en MAJUSCULES. Les chiffres renvoient aux numéros des pages.

TABLE DES MATIÈRES

Écritures de schizophrènes.

Écritures de musiciens.

Poitiers. — S.F.I.L. et Imp. Texier Réunies